الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
كلية الآداب والفنون

www.univ-oran.dz
جامعة وهران 1
Université d'Oran 1
أحمد بن بلة

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران1 -أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم موسومة بـ:

اتجاهات الخطاب النقدي الحديث في الجزائر وإشكالية القراءة

إعداد الطالبة: شرفاوي نورية

إشراف: أ. د. العابدي خضرة

أ.د سطمبول ناصر	أستاذ	رئيسا	جامعة وهران1
أ.د العابدي خضرة	أستاذ	مشرفا ومقررا	جامعة وهران1
أ.د العزوني فتيحة	أستاذ	مناقشا	جامعة وهران1
أ.د كاملي بلحاج	أستاذ	مناقشا	جامعة سيدي بلعباس
أ.د زروقي عبد القادر	أستاذ	مناقشا	جامعة تيارت
أ.د صبار نور الدين	أستاذ	مناقشا	جامعة سيدي بلعباس

السنة الجامعية 2016/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء وشكر

أهدي هذا الجهد العلمي إلى كل من تربطني بهم عاطفة الود

إلى أسرتي وأبنائي

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل المتواضع

بالمساعدة والتوجيه العلمي، وأخص بالذكر الأستاذة الفاضلة : العابدي

خضرة فلها مني جزيل الشكر والعرفان

مقدمـــة

مقدمـة:

لقد حظى الأدب فى المشرق العربى بالقراءة والاستقصاء والنقد مما أدى به إلى تطور آلياته التعبيرية وقدراته الدلالية بينما بقي الأدب الجزائري جاثما بحجة عدم توفر المصادر والمراجع المتصلة به حتى غدا مجالا للتهميش على الرغم من تفرده نثرا وشعرا فبدا للباحثين أنه لا جدوى للبحث عن خطاب نقدي جزائري يستدعي التمحيص والبحث خصوصا قبل فترة الاستقلال لانها فى حقيقتها ما هي إلا محاولات متناثرة هنا وهناك في بعض الصحف والمجلات نثرها مجموعة من الكتاب والمشايخ لم يكن النقد من أولوياتهم كثيرا في كتاباتهم أمثال ابن باديس. البشير الابراهيمي، حمود رمضان، محمد السعيد الزاهري وغيرهم.

اتسمت هذه المحاولات فى جلها بالتنظير خصوصا تصحيح الأخطاء اللغوية والبلاغية والعروضية الى غاية 1961 حين صدور أول كتاب نقدي للناقد "أبي القاسم سعد الله" (محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث) ومنها بدأت تظهر بوادر النقد الجزائري بروح ممنهجة شيئا فشيئا لكن مايؤخذ عليها أنها ظلت ركاما لم تجد من يدفع بها نحو الإطار الشامل لمناهج النقد الأدبي إذا ما استثنينا القراءات الأكاديمية.

من هنا يأتى هذا المشروع ليساهم في الكشف عن الممارسة النقدية فيى الجزائر إلى جانب تقصى التجربة النقدية الجزائرية بكل اتجاهاتها هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد كانت لنا صلة به سابقة من خلال رسالة الماجستير المخصصة فى النقد المغاربيى والموسومة "بمستويات نقد الشعر عند ابن رشيق القيرواني" مما ولد فينا الرغبة لخوض غمار هذا البحث التمهيدي كما كان لحمية الانتساب إلى هذه الأمة أكبر الأثر في خوض تجربة البحث في اتجاهاته النقدية لخدمته ووضعه في المكانة اللائقة به والتعريف به.

فجاء هذا الموضوع ليعالج إشكالية الممارسة النقدية والتحولات المعرفية التي طرأت على الخطاب النقدي في الجزائر التي تتسم في كثير من الأحيان بالاضطرابات المعرفية، لأجل بلورة واستكمال مجموعة من التصورات النظرية وتطوير وتحسين الإجراءات العملية في التعامل مع الخطاب الأدبي حيث يكون لزاما تقديم المنهجية في الدراسة والبحث سواء تمثل ذلك في التذوق الذاتي أو التأثر الانطباعي أو التداعيات المتفرقة التي تلتزم المقاربات النسقية والتي تسمح للقارئ أن يتعرف على الأصول المعرفية وسيرورة هذه المقاربات النقدية.

خطة البحث

من أجل الاحاطة بالموضوع من شتى جوانبه قسمنا البحث إلى أربعة فصول، فركزت الدراسة في الفصل الأول عن المرتكزات المعرفية والفلسفية التي أسهمت في تغيير حركة المسار النقدي حيث تمحور الحديث حول علاقة النقد بالحداثة وكيفية الوقوف على العلاقات العضوية التي تنظم المجالات المعرفية لمعرفة التأثيرات المتبادلة التي تكشف عن وحدة المنظومة الفكرية ومدى تأثيرها في المقاربات النقدية وكيفية تطورها كما هو الحال في الخطاب النقدي الجزائري.

بالرجوع إلى معناها أولا فى بعض المعاجم العربية عند كل من "الخليل بن أحمد الفراهيدي" من خلال كتاب "العين" كونه أول معجم ظهر فى القرن الثاني للهجرة (ق2هـ) و"ابن منظور"(ت711هـ)من خلال معجمه "لسان العرب" والتي دلّت فى معظمها على معنى الخروج عن الدين وخرق سننه.

ثم كيف تجلت فى تراثنا الشعري القديم من خلال تمرد مجموعة من الشعراء أمثال "أبي تمام "في تمرده على اللّغة الشعرية الراكدة. لغة غارقة فى بحر الغرابة والغموض نحو لغة عذرية خلقت عالما جديدا اخترق حدود الواقع حتى استعصى فهمها و"أبي نواس" الذي سخر من كل قديم ودعا إلى التجديد فى كل شيء. دعا إلى هجر المقدمة الطللية واستبدالها

بالمقدمة الخمرية وهجر اللغة الغامضة الصعبة إلى لغة سهلة عذبة تساير الحضارة العباسية وتحقق الصدق الفني فكانت الخمرة رمزا لتمرده وتحرره من قيود الوعى "وأبي العتاهية" الذي جعل القارىء لاشعاره يحس وكأنه أمام لوحة نثرية و"المتنبي" الذى سقى شعره ورواه بالرفق الانساني والحكم العقلية ما جعل قصائده عظيمة عظمت تلك القيم فتحول الشعر عنده إلى فعل حداثي إنساني لا زمان له ولا مكان.

وقبلهم "شعراء الصعاليك" في تمردهم على المجتمع القبلي وعلى شكل القصيدة الجاهلية ومثلهم "امرؤ القيس" وكيف تجاوز الواقع المرئى إلى اللا مرئى من خلال الصور الشعرية التى رسمها في قصائده خصوصا وأن الحداثة قائمة على التساؤل والشعر الجاهلي حافل بالتساؤلات لذلك حق لنا القول أن الحداثة متجذرة فى الشعرية العربية.

تطرقنا بعدها إلى الحداثة وعلاقتها بالوعي الفلسفي كونها جنين تربى ونمى في رحم فلسفي تغذت من حبل الغموض والأحلام والشك والبحث عن المجهول لنتطرق إليها عند كل من "هيجل" "هيدجر"، "ماركس"، "ديكارت"، "كانط"، لنربطها بعد ذلك بالنقد الغربي عند كل من "شارل بودلير"، "رامبو"، "مالارمية"، لنعرج بعدها إلى النقاد والشعراء العرب المعاصرين أمثال كل من "شكري غالي"، "عبد الوهاب البياتي"، "أدونيس"، كأهم رائد للحداثة الشعرية "عبدالسلام المسدي"، "يوسف الخال"، "عبدالله حمادي"، "محمد بنيس"، وغيرهم فأخرجوها حلة عربية جديدة، باستحداثهم لنظام مفهومي معرفي يباشر به النص الأدبي وهذا ما يستدعي بالضرورة تحديث لغة النقد فكان لا بد من معرفة علاقة النقد بالحداثة ليلتقي النقد الجديد مع الشكلانية الروسية في رفضها للفكر الوضعي وتركيزها على الفكرة الأدبية لتأتي بعدها البنيوية وتلتقي مع النقد الجديد في التمسك باستقلالية العمل الأدبي وبعدها السيميائيات باعتبار اللغة نظاما من العلامات قبل كل شيىء ثم ظهور فيما يعرف في النقد "بما بعد البنيوية" وكان هدفهم فصل الدراسة النقدية عن غيرها من مجالات الدراسة السياقية والتركيز فقط على أدبية العمل الأدبي ثم تناولنا "الممارسة

الابداعية وإنتاج المعنى" وفيها خضنا مسألة إنتاج المعنى في تراثنا النقدي القديم وعند النقاد المعاصرين غربيين وعرب.

لنختم هذا الفصل بالحديث عن القراءة من خلال "الممارسة النقدية وإشكالية القراءة " وكيف تحولت من الشرح الى التأويل والتحليل باعتبار القراءة نشاطا إبداعيا خلاقا لا يقل عن نشاط الكتابة خصوصا بعد ظهور نظرية التلقي لما لها من علاقة بانفتاح النص وتعدديته فتحولت من قراءة ساذجة احترافية استهلاكية إلى قراءة انتاجية وهذا كله بفضل اللسانيات الحديثة ودورها في تطوير آليات القراءة.

قراءة تسائل النص في ذاته ومن أجل ذاته كما نادى بذلك "بارت"، لتتوالى القراءات بعدها مع سيميائية "غريماس"، وتقوضية "دريدا"، وغيرها من المناهج النقدية المعاصرة ليبقى المجال مفتوحا على لا نهائية التأويلات فأضحت من بين أهم المصطلحات وأكثرها إثارة حتى انها زحزحت مفهوم النقد في حد ذاته ثم جاء الفصل الثاني للحديث عن الاتجاهات النقدية في الخطاب الجزائري والتي رسمت معالمه في المرحلة الأولى القراءة السياقية والتي قامت على نتفسير الخطاب الشعري وفق شروط إنتاجه وخلقه تاريخيا حيث ظل النص الشعري رهين المقاربات التي أدت إلى مفاهيم نقدية تتسم بالصبغة التعميمية والتي تجمع بين الخطاب والعوامل الخارجية في تحديد الدلالة، وأحيانا أخرى اعتماد التخريجات النحوية والبلاغية حيث وسمت كل محاولة إطلاق للمعنى الشعري في بعده الرمزي بالغموض، وإعطاء النص سلطة ثبات الدلالة وقد تمثل ذلك في النقد الاجتماعي والنقد التاريخي والنقد النفسي فالنص الأدبي أما وليد الأحداث التاريخية لهذا عدا الشعر الجزائري الحديث وليد الكفاح والثورة لاغير وكأنه سجل تاريخي موضوعه وهدفه هو التاريخ وأما إجتماعي وهنا عدا النص الأدبي في نظرهم ضمن قائمة البنى الفوقية التي تعكسها البنية التحتية للمجتمع في ظل ما يسمى بالجدل الطبقي وأما نفسي من خلاله يكشف النص الأدبي عن هواجس النفس وعللها الباطنة عبر اثارت الذكريات والرغبات الجسمية

والصور المتماشجة تحت أنظمة من الأفكار اللاواعية لتبقى في الأخير قراءات لم تستطيع النفاذ إلى جوهر التجربة الأدبية كونها عملية معقدة تحتاج إلى الاستعانة بالمعارف الحديثة مع توخي الحذر في إطلاق الأحكام وطرح الأحكام الجاهزة جانبا فجاء الفصل الثالث ليتمحور في النقد النسقي ففي خضم المحاولات المتعددة والمضطربة لتأسيس قواعد نقدية ممنهجة، كان من الطبيعي أن تتحول معظم المفاهيم النقدية القديمة للخطاب ونقده ونظرياته بعد ظهور الكثير من الدراسات الجديدة التي ظلت تنادي بتجديد شكل الكتابة، ومن هنا لم يكن جهد النقاد الجزائريين بمنأى عن هذا التحول المعرفي، فلم يقتصر هؤلاء في مقارباتهم على تمييز الكلام البليغ من سواه، والمفاضلة بين المعاني والألفاظ، والبحث في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان، بل جاس هؤلاء خلال النظريات المعرفية الحديثة والمقاربات اللسانية والبنيوية والسيميائية رافضين مبدأ التمسك بمبدأ أحادية المنهج النقدي، وسعوا إلى تجاوز الذاتية والانطباعية في الأحكام النقدية لأجل بلوغ تصور نقدي يعبر عن نظرة نقدية جديدة.

وقفت الدراسة عن التباين المعرفي الذي ميز النقد النسقي الذي اعتمد البحث فيه عن كيفية تشكل بنية الخطاب الأدبي من جهة وعن مدى عمق بنيته الجمالية عن طريق البحث في إيحائية اللغة الشعرية وبنيتها المعرفية المتمثلة في العلاقات الداخلية التي لا تتضح أبعادها الدلالية عن طريق الأشكال البلاغية وإنما بواسطة الكشف عن كلية العمل الإبداعي بوصفه بنية معرفية ضمن هذا التصور حاولت الدراسة في هذا الفصل الوقوف على معالم الخطاب النقدي الجزائري حيث تتراء تجربة النقد المعرفية وهي تبحث عن التخطي والتجاوز كالنقد البنيوي والسيميائي الذان يؤكدان على خاصية مطاردة المعنى وعلى رفض إهمال البعد المعرفي والجمالي وتداخل ذلك مع البعد الفكري حيث تتجلى ظاهرة تحول المعنى وعدم ثباته في التجربة الإبداعية ومن هنا كان التعرض إلى معالم النقد الجزائري الحديث المتمثل في النقد البنيوي والنقد الأسلوبي والنقد السيميائي والتفكيكي.

وأخيرا الفصل الرابع حاولت الدراسة فيه رسم معالم الرؤية النقدية التي تناولت الخطاب الأدبي بحثا عن البعد الدلالي تجاوزا للاسترسال النقدي متجاوزة التصورات القديمة كثنائية الشكل والمضمون واللفظ والمعنى واستبدالها بمصطلحي الفكرة والبنية وتأكيدا على فكرة النظام في النص والكشف عن النسق الدلالي كأساس للفهم إذ تصبح مهمة النقد النفاذ إلى عالم النص وحل مستويات المعنى الكامن فيه الظاهر والباطن الحرفي والمجازي، المباشر وغير المباشر وهذا ببروز دائما اللسانيات كمرتكز أساسي في جملة من الأعمال النقدية الجزائرية كالالتحام الجدلي بين المنهجية والنصية، وجاء التركيز على الخطاب والدلالة والقارئ والمعنى والتأويل في الخطاب النقدي.

وكيف يتحقق تعدد المعنى؟ وما هي إستراتيجية التأويل؟ وهل التأويل له حدود أم أنه مغامرة مفتوحة على المجهول؟ كما عرضنا رهان التأويل المتناهي (أميرتو إيكو) والتأويل اللامتناهي (جاك دريدا) وخلصنا إلى أن نشاط التأويل نشاطا سيميائيا تتحكم فيه سيرورة بنائه لموضوعه وبالتفاعل مع أفق انتظار المؤول.

وفي نهاية الدراسة جاءت الخاتمة وقوفا فيها على مجموعة من النتائج المتوصل إليها في هذه الدراسة والتي لم تكتف بعملية الوصف والعرض التاريخي بل تجاوزت ذلك إلى النقد والاعتراض على بعض المقاربات التي أهملت الخطاب الأدبي في بعده الجمالي أو اتسمت بالمغالاة في التفسير وأحيانا بالسطحية واعتماد الدلالة المباشرة ومن هنا كان تأكيد الدراسة على وجوب تناول النص بنظرة شمولية مترابطة وذلك لأجل مسايرة التحولات التي عرفتها أدبيات الحداثة النقدية أما عن صعوبات البحث فيمكن حصرها في تناثر المادة وتعذر الوصول إلى بعضها أحيانا خصوصا وأن الدراسات التى تناولت ممارسات النقد الجزئري قليلة في نظرنا لا تروى ظمأ الباحث الشيء الذي جعل الخوف والقلق يصاحباني طيلة ملازمتي هذا البحث وقد استعنا لخوض غمار هذا البحث بمجموعة من المصادر والمراجع والدوريات مستفدين بما رأيناه مناسبا منها لبحثنا.

وأخيرا أرجو أن تكون هذه الدراسة قد كشفت عن اتجاهات الخطاب النقدي الحديث في الجزائر واشكالية القراءة وأنا لا أدعي له في ذلك صفة الكمال راجية من الباحثين الذين يتناولنه من بعدي استكمال النقائص التي تضمنها هذا البحث كما أرجو أن أكون قد وفقت ولو بنسبة قليلة وأن كان لا بد من وقفة عرفان بالجميل وشكر على حسن الصنيع فسيكونان لكل من مدّ لي يد العون من قريب أو بعيد خصوصا منهم الأستاذة الدكتورة العابدي خضرة لإشرافها على هذا البحث والسادة الأساتذة الأفاضل الذين تكبدوا عناء القراءة وتحملوا تتبع ثغراته وعثراته حتى أتمكن من سد ما قد يرد فيه من فجوات وفي الأخير أرجو أن يجد فيه قراؤنا الكرام نفعا وخيرا.

وهران12نوفمبر2016

الفصل الأول

المرتكزات المعرفية للممارسة النقدية

النقد والحداثة:

الحداثة في التراث الشعري:

إذا ارتأينا الرجوع إلى بعض المعاجم العربية للبحث عن جذور مفردة الحداثة في تراثنا (حيث كانت مواجهة مفكرينا القدامى لها بجهد مكثف ووسيلة لإبراز تجلياتها)[1]. فقد عرفها "**الخليل بن أحمد الفراهدي**" في كتابه العين، كونه أول معجم ظهر في القرن (2ه) لكلمة حدث بمعنى: (الحدث من أحداث الدهر شبه النازلة والحديث الجديد من الأشياء)[2].

أما **ابن منظور**(711ه) في كتابه "لسان العرب" فقد جاء فيه: حدث (الحديث = نقيض القديم... والحدوث: كون الشيء لم يكن وأحدثه الله فحدث، ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء وقد نهى عنها الرسول صل الله عليه وسلم: "إياكم ومحدثات الأمور" وهي ما لم يكن معروفا في كتاب ولا سنة ولا في إجماع (...) وكذلك الحديث الجديد من الأشياء[3]) لنخلص إلى أن دلالة مصطلح الحداثة ارتبط بالخروج عن الدين وخرق سنته، معاني تدل على خرق كل ما هو مألوف والدعوة إلى التجديد وكسر كل الأشكال السلفية.

وللحديث عنها في تراثنا القديم نتساءل: هل عرف العرب الحداثة قديما؟ أم هي مجرد شطحة غريبة أمتعنا بها الرمزيون والسرياليون الغربيون حديثا؟ وللإجابة على ذلك لابد من التوجه إلى عميد الحداثة في العالم العربي "**أدونيس**" الذي حاول البحث عن الحداثة في تراثنا الشعري القديم حيث يرجع ميلادها إلى القرن السابع الميلادي زمن الدولة الأموية

---

[1]- محمد عبد المطلب، تجليات الحداثة في التراث العربي: مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، مج4، مج3، 1984، ص64.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين ، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر العراق 1982، ص177.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار صادر-بيروت، ط1، 1992، ص131-133.

(فمبدأ الحداثة من هذه الناحية هو الصراع بين النظام القائم على السلفية والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام)[1]. هنا يوضح "**أدونيس**" تيارين، سياسي فكري وآخر فني، فالأول ساخط على الوضع السائد القائم على الخلافة يهدف إلى التغيير والثورة، أما الثاني فمثله الشعر والأدب على الدين واقتفاء النموذج القديم، ودعا إلى أفق جديدة مبنية على البحث والمغامرة.

ليظهر "**أبو تمام**" الذي أعلن تمرده على اللغة الشعرية الراكدة، لغة غارقة في بحر الغرابة والغموض فعمد لغة عذرية خلقت عالما جديدا اخترق حدود الواقع حتى استعصى فهمها على أبناء عصره حتى قال فيه "**الآمدي**" (شعره لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم)[2] حتى أن أحدهم قال له لماذا لا تقول ما يفهم؟ قال له وأنت لماذا لا تفهم ما يقال؟. فكانت الطبيعة بالنسبة له الطاقة التي فجرت ملكتة اللغوية حيث تنصهر الأشياء لتبدع فتقضي على تلك الصورة الوصفية للطبيعة فتخلق صورة جديدة تتجدد علاقتها مع الإنسان (حيث تقوم علاقة جديدة، تزول الثرثرة القديمة وتزول المجانية التي ترافقها)[3].

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول، صدمت الحداثة، دار العودة-بيروت، ط4، 1983، ص9.

[2]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة-بيروت، ط2، 1978، ص159.

[3]- أدونيس، الثابت والمتحول (تأصل الأصول)، دار العودة-بيروت، ط1، 1977، ص116.

فحتى القافية التي كانت عمودا قامت عليه القصيدة القديمة ومسارا تقاس به أصبحت عند "**أبي تمام**" مصدرا لفيض جديد من المعاني وفي الوقت نفسه مسك ختام القصيدة (سفر وانتظار في آن واحد)[1]، بداية النهاية ونهاية البداية (كان يريد أن يبدأ من كلمة أولى قبل القصائد المتراكمة في التاريخ الشعري الذي سبقه، كلمة أولى يبدأ بها الشعر، ومن هنا إلحاحه الدائم على أن القصيدة تكون عذرية أو لا تكون حتى أنه يشبه إبداع الشعر، أي خلق العالم باللغة، بخلقه جنسيا، بالفعل الجنسي، فلقاء الشاعر والكلمة هو كلقاء زوجين عاشقين)[2].

رأي وافقه كمال أبو ديب حيث يقول: (وقد تجلى تركيزه على رفض سلطة اللغة وتركيبها الموروث في أبهى صورة في بنية اللغة المجازية التي طورها في النسيج الداخلي للنص الذي أصبح محل انصباب طاقته العنيفة وتفجيرها. صار الشعر هو المفتض، واللغة هي العذراء التي تستباح، والاستعارة أداة اختراق عالم اللغة السلطوي المألوف وخلق عالم جديد تأتلف فيه حرية الخلق وحرية الفعل)[3] فكانت بحق لغته حاملة لدلالات لانهائية في عالم اللغة البكر.

إذا كان هذا هو شأن "**أبي تمام**" فإن "**أبا نواس**" قد مارس حداثة شعرية في شكل مختلف عن سابقة، حداثة تسخر من بكاء الأطلال وعيش البداوة، حداثة اتخذت من الخمرة رمزا لتمرده وتحرره من قيود الوعي (إنها قدرة التحويل، قدرة الإبادة والإنشاء، النفي والإثبات، إنها الخالقة)[4]. تمرد قلب مفهوم الخمرة من المجون والانحلال إلى التحرر والكشف عن المجهول.

---

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول (تأصل الأصول)، ص116.

[2]- المرجع نفسه، ص115.

[3]- (الحداثة، السلطة، النص) مجلة فصول النقد الأدبي والحداثة في اللغة والأدب، ص61.

[4]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب بيروت، ط2، 1989، ص62-63.

وثالث متمرد بلغته التقررية التي جمع فيها بين البساطة والسذاجة "**أبو العتاهية**" الذي جعل القارئ لأشعاره يحس وكأنه أمام لوحة نثرية أما "**المتنبي**" فقد سقى شعره ورواه بالرفق الإنساني، فيها من العبارات العامية والقيم الإنسانية والحكم العقلية، ما جعل قصائده عظيمة عظمت تلك القيم فتحول عنده الفعل الشعري إلى فعل حداثي إنساني عالمي ليس له زمنا محدد اولا مكانا معينا.

وفي الحقيقة ان المتتبع للشعر القديم في صورته الجاهلية يلاحظ أن الحداثة بمفهومها التمردي على المألوف قد جسدها شعراء الصعاليك في تمردهم على المجتمع القبلي، حيث أدركوا أن العدالة لا تتحقق إلا في المجتمع الساموي، فتمردوا على شكل القصيدة الجاهلية رافضين المقدمة الطللية. وإذا اعتبرنا أن قصيدة الحداثة قد قامت على التساؤلات فإن الشعر الجاهلي حافل بتساؤلات القراء عن مصير الإنسان والوجود وتعاقب الليل والنهار والترحال حيرة لازمة الشعراء كثيرا فها هو . "**امرؤ القيس**" نجده قد تجاوز الواقع المرئي إلى اللامرئي من خلال الصور الشعرية التي رسمها في قصائده فحديثه عن سرعة فرسه التي شبهها بسرعة الجلمود دليل على أنه كان يسمو عن واقعه بصورة مستوحاة من عالمه السحري.

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل[1]

وأخيرا ومن خلال هذه المسحة الاستكشافية نصل إلى قناعة مفادها أن الحداثة متجذرة في الشعرية العربية القديمة من خلال تمردهم ومخالفاتهم الشعرية سواء في بنيتها اللغوية وطريقتها في التعبير، أو باللغة التقريرية أو باستخدام العبارات العامية أو بطرح تساؤلات تفتح النص على دلالات لانهائية تؤكد حداثة شعرية في تراثنا الشعري القديم

[1] – امرؤ القيس، الديوان ص119دار الكتب العلمية منشورات محمد على بيضون ضبطه وحققه مصطفى عبد الشافي ط 5 2004 بيروت لبنان

ولكننا نلاحظ أيضا أن هناك طائفة كان الزمن في نظرهم هو الحد الفاصل بين القدامة والحداثة خصوصا في العصر العباسي حيث خصصوا النقاد القدماء باللفظ والمحدثين بالمعنى فاتصفوا القدماء باللفظ وإجادته والمحدثين بابتداع المعنى وتحريره من ماضيه، لذلك يرى "**أدونيس**" أنه لا نقيم الشعر بحداثته بل بإبداعاته فأسقط ذلك على الشعر الجاهلي وشعراء الصعاليك وشعر "**عمرو بن ربيعة**"، "**أبي نواس**"، "**بشاربن برد**"، و"**ديك الجن الحمصي**". معترفا في الأخير أنه لا يجب أن نفصل بين الحداثة العربية والحداثة في العالم.

الحداثة والوعي الفلسفي المعاصر:

لقد ارتبط مفهومها يتلك النهضة العارمة التي شهدتها أوربا في القرن 19 في باريس على يد كثير من السرياليين والرمزيين والماركسيين، فشملت القطاعات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية (محدثة بذلك هزة كاسحة)[1] هزة لم تستثبت مجالا دون الآخر (سيوسيولوجي–سياسي–تاريخي) فهي (صيغة مميزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد)[2]، والباحث في هذا الشأن يدرك أنها جنين تربى ونمى في رحم فلسفي، تغدت من حبل الغموض والأحلام والشك والبحث عن المجهول وهذا ما سنتتبعه عند أطروحات بعض الفلاسفة المعاصرين، يتصدرهم:

هيجل والوعي الحداثي:

طرح هيجل فكرة القطيعة الابستمولوجية، فنادى بالحداثة الذاتية، نمط يقوم على عنصرين هامين هما: الحرية والفكرحيث نجده يقول (لكي يكون عصرنا عصرا عظيما لابد من الاعترافات بالحرية المطلقة وملكية الفكر)[3] وفق زمن حداثي ينظر إلى الأشياء برؤيتا مستقبلية (فالزمن عند هيجل هو زمن كثيف متسارع والحاضر هو لحظة انتظار للانتقال إلى المستقبل، المستقبل الذي يختلف اختلافا كليا عن الماضي)[4] ويبحث فيه إلى ما بعد المستقبل.

[1]– ينظر: مالكم براد بري وجيمس ماكفالن، الحداثة (1890–1930)، تر: مؤيد حسن فوري، دار مأمون، بغداد، ط1، 1987، ص19.

[2]– ينظر: محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة مجلة فصول، ص12.

[3]– ينظر: محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص33.

[4]– المرجع نفسه، ص32.

الحداثة عند هيدجر (Hedeger):

إن فلسفة هيدجر (هي حمالة لمشروع ميتافيزيقي)[1] بعيد كل البعد عن الواقع، البحث عن أشياء لا علم لنا بها فقد أولى الطبيعة (اهتماما كبيرا في جانبها الانفعالي بوصفه وجود إنساني يحدد ماهية المجتمع)[2]. من هنا كانت انطلاقة الشعر الحداثي من فكرة المجهول عكس الشعر القديم فكانت الحداثة هي ميتافيزقية الكيان الإنساني بنمائها وإخصابها.

الحداثة الماركسية:

بنى ماركس فلسفته على الصراع والاضطراب والقلق، حين يرى في البيان الشيوعي "(أن الطبقة البرجوازية لما استولت على السلطة عملت على وضع حد لمجموع عددي من العلاقات الإقطاعية (...) العاطفية حيث دبّ الصراع بين الطبقة البرجوازية والطبقة الإقطاعية الكادحة وهو الشيء الذي أدى إلى ميلاد شيء من الفوضى في الجسد الماركسي)[3]. لعلها مبادئ تأسست على أنقاضها الحداثة، فالفكر الماركسي عموما قائم على الثورة على العالم القديم فـ(المادية التاريخية في التصور الماركسي ترى أن التحولات الاجتماعية مصدرها التناقض القائم بين علاقة الإنتاج الكائنة وقوى الإنتاج الجديدة)[4]، وهذا ما دعت إليه قصيدة الحداثة، الثورة تخلق أشكال جديدة شعرية، تفجير جديد ومستمر لبنية اللغة الشعرية.

[1]- ينظر: محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص33.

[2]- ينظر: مصطفى غائب، في سبيل موسوعة فلسفية (هيغل-سارتر-برجسون)، دار مكتبة الهلال، ط2، 1982، ص24-25.

[3]- ينظر: محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص15.

[4]- المرجع نفسه، ص16.

الحداثة عند ديكارت:

أكد ديكارت أن ما تنقله لنا الحواس الظاهرة والباطنة هي معرفة خاطئة، فكان مبدأ الشك أساسا قامت عليه فلسفته، حيث أسس لفلسفة قائمة على الوجود الذهني لا المادي (أنا أفكر إذا أنا موجود) فراح يتساءل عن الوجود وماهيته، تساؤلا عارض فيه كل من **أفلاطون** و**أرسطو** اللّذان آمنا بسلطة الوجود المادي. فكانت القطيعة المعرفية، قطيعة تؤمن بعالم الأحلام فهو العالم الذي يحمل المعرفة فالحقيقية المعرفية ما هي (إلا معرفة حاصلة عن عالم الأحلام)[1]. بالتالي فقد قدم تصورا جديدا عن الوجود، تصورا خارجا عن المنطق، رؤية ناءت بها الحداثة هي الأخرى فكانت فلسفته صورة من صور الحداثة المعاصرة.

الحداثة عند كانط:

بالنسبة لـ**كانط** (الوجود سابق الماهية)[2] فلسفة عارضت فلسفة **ديكارت**، أسست حركة التنوير الفلسفية فدعت هذه الأخيرة إلى (تحرر الإنسان من الوصايا القائمة بداخله)[3]. ولعل مبدأ التحرر هو من أهم المبادئ التي نادت بها الحداثة .انطلاقا مما سبق نرى أن كل من فلسفة **هيجل**، **هيدجر**، **ديكارت**، **كانط** و**ماركس**، كلها قد شكلت أرضية لانطلاق الحداثة الشعرية في رحلتها نحو المجهول (القائمة على المجرد والمطلق)[4].

---

[1] - ينظر: مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجة (نظرية تحليلية ونقدية)، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1986، ص89.

[2] - ينظر: : مصطفى غائب، في سبيل موسوعة فلسفية (هيغل-سارتر-برجسون)، ص23.

[3] - المرجع نفسه، ص23.

[4] - ينظر: روجيه غارودي، ماركسية القرن العشرين، دار الآداب، بيروت، ط5، 1983، ص68.

الحداثة والنقد الغربي:

لقيت الحداثة استجابة كبيرة لدى الأدباء الماديين في الغرب ومن أبرز روادها: **شارل بودلير** (1821-1867)حيث حلق بودلير في عالم الأحلام لدرجة أنه تمنى أن يرى (مراعي حمراء وأشجار زرقاء)[1] فرؤية بودلير رؤية واسعة الخيال النافذ إلى عمق المكونات فيخرجها ويفككها ليخرجها في صورة باهرة خارقة للعادة فمهمة الشاعر عنده هي (أن يقرأ الغيب، وأن يفكك سحر ما لا يدركه البشر العاديون)[2] فينتج عن ذلك (قصيدة كثيفة تحمل الجديد دائما)[3] جديدا حافلا بالغموض حيث صرح قائلا (شيئان يتطلبهما الشعر: مقدار من التنسيق والتأليف، ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض ليشبه مجرى خفيا لفكرة غير ظاهرة ولا محددة)[4] فكل شعر يفرط في التعبير عن المعنى هو شعر زائف فالشعر الحقيقي هو ما يشمل نفي للنماذج السابقة (الشعر الحديث هو العابر والهارب)[5]. هروب من الواقع المرئي والبحث عن عالم جديد غيرمألوف بوصفه نفي للثبات حداثة التناسل المتسارع الحداثة هي إذا قائمة على اللازمن، على ثورة ضد العادات والتقاليد المفروضة من قبل الواقع المرئي، حداثة تمجد الغموض، تلكم هي حداثة بودلير بقيمتها الفنية.

[1]- ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ج1، ص72.

[2]- ينظر: هنري بير، الأدب الرمزي، ص21.

[3]- ينظر: بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات الناد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار الوادي، الجزائر، ط1، 2006، ص78.

[4]- ينظر: عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة والعوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص102.

[5]- ينظر: محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة الفصول، ص62.

الحداثة عند رامبو:

شأنه في ذلك شأن الرمزيين فقد اعتمد على فكرة الحلم الذي يساهم في خلق نوع جديد من الوهم الغريب فيكون (منبع الشاعرية الحقة)[1] حيث أصبح الواقع عنده يحتمل التعديل والاتساع والتغيير وهنا تكمن مهمة الشعر في الاكتشاف والاستشراف عما هو غامض وخفي ف(يؤول إلى تحطيم الواقع)[2] إذ على الشاعر (أن ينفتح ويمتلك كل المعارف)[3] (للسمو إلى ما فوق الواقع)[4] من خلال خيال يقوم (على الحرية الإبداعية المطلقة فيجمع أشتات الواقع المحطم ويعيد بنائه بناءا جديدا متجاوزا الجمع بين المتناقضات والمتنافرات والنشاز مما يؤدي إلى الغموض المطلق أحيانا)[5] فيطالب بأن (نكون حداثيين مطلقا لا مجال مجال بعد للأناشيد فلنحافظ على الخطوة المكتسبة)[6] فهدم بذلك الأنساق الزمانية والمكانية والمكانية فكان شعره على درجة عالية من الغموض، حتى أضحت الرؤيا الشعرية لديه (تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق)[7] ما دام الواقع عاجزا عن التعبير، وهذا ما جسده في كتاباته خصوصا منها "فصل الجحيم" ما جعل الحداثة الشعرية قائمة على الغموض والرؤيا.

---

[1]- ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص117.

[2]- ينظر: محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة الفصول، ص14.

[3]- ينظر: هنري بير، الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، ص28.

[4]- ينظر: محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص28.

[5]- ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص140-141.

[6]- ينظر: مالكم براد بري، وجيمس ماكفارلين، ما الحداثة (1890-1930)، تر: مؤيد حسين فوري، ص21.

[7]- ينظر: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص199.

الحداثة عند مالارمية: (1842-1898)

الشعر عنده أحاسيس وليس كلمات (كل الكلمات تمضي أمام الأحاسيس)[1] فالشعر اذن هو رسم اثر الاشياء الذي تحدثه لا الاشياء في حد ذاتها ومن هنا يكمن ابتكار اللغة ابتكار يفجر الشعرية لنلتقي مرة اخرى بلغة يسكنها الغموض نقطة شارك فيه الرمزيين حيث يقول (ينبغي للشعر أن يكون ألغازا دائمة)[2]

وهنا يكمن (هدف الأدب)[3]. فالحداثة عنده ابتكار جديد يسبح في فضاء الغموض الغموض وسحر العبارات فمن قصيدة مقيدة بالمناسبات والأحداث إلى حقيقة فنية، إبداع غامض تنصهر فيها الأزمنة الثلاث فتتشكل لحظة الأبدية.

[1]- ينظر: جان كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص387.

[2]- ينظر: جان كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص415.

[3]- ينظر: هنري بير، الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، ص39.

الحداثة عند النقاد والشعراء العرب المعاصرين:

القصيدة الحداثية، قصيدة متلونة غير ثابتة، والبحث عن الحقيقة من خلالها هو بحث عن المستحيل والمجهول لأن معانيها تتوالد من متلقي لآخر، سواء كانوا من نفس العصر أو اختلفوا في ذلك. هذا ما حاول الشاعر السوري الكبير "**نزار قباني**" الكشف عنه من خلال كتابه (ما هو الشعر) حيث قال عنه (ليس له عمر معروف أو أصل معروف، ولا أحد يعرف من أين أتى؟ وبأي جواز سفر تنقل)[1]. لأنه وبكل بساطة شعر إنساني عالمي. وفي شأن مطاردته للمجهول يصرح بأن الشعر الحداثي لا يحدد بزمان معين ولا بمكان ولا يعرف هويته ولا هواياته، إنه الغريب المجهول وقد أقر عجز كتابه هذا في تحديد الشعر الحداثي، حيث أسهب قائلا (لا يقول لكم في أي جزيرة يسكن الشعر وفي أي فندق يقيم، وفي أي مقهى يجلس وما هو عمره، ولون عينيه، وهواياته المفضلة)[2] هي حيرة إذا صرح بها الشاعر الناقد عن مجهوليته هذا الشعر وغموضه لغة وموسيقى.

أما "**شكري غالي**" ومن خلال كتابه (شعرنا الحديث إلى أين؟) قد طرح إشكالا كبيرا قد يكون الإجابة عنه غير محددة ولا موضوعة فالحداثة (ليست منهجا أدبيا، فهي مثل الوضعية والماركسية والوجودية، هي تحليل للتاريخ والاجتماع والسياسة)[3] فالمنهج له ضوابط توصل به للحقيقة والحداثة لا حقيقة لها فهي (رؤيا تقتحم السائد وتهاجم التخلف)[4] فهي لغة تغيرية، ثورية ضد كل الأشكال المتوارثة وهذا ما أكد عليه الشاعر العراقي "**عبد الوهاب البياتي**" (هي ثورة عن السلطة الأبوية واللغوية)[5] على المستوى

---

[1]- ينظر: نزار قباني، ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000، ص20.

[2]- المرجع نفسه، ص18.

[3]- ينظر: غالي شكري، برج بابل، النقد والحداثة الشديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2، 1990، ص150.

[4]- المرجع نفسه، ص150.

[5]- ينظر: مجلة فصول مج3، ع1، 1482، ص268.

المعجمي والفكري عامة. معاني جديدة تواكب الدفق الحداثي القائم على منطق التمرد والكشف والمغامرة وهذا ما أطلقت عليه الناقدة السورية "**خالدة سعيد**" مصطلح الحداثة الفكرية (انتقال من حيز الجمود إلى الخلق والإبداع)[1] خلق يستهدف القديم ثم يعيد بنائه من جديد تتأسس على ضوئه علاقة جديدة بين العالم والإنسان لابد لنا من الحديث عن رؤية "**أدونيس**" للحداثة الشعرية كرائد من الرواد المنظرين للحداثة الشعرية: فقد دعا إلى تجاوز المفاهيم التقليدية والتجديد يظهر ذلك جليا خصوصا في كتابه المشهور "الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب"، حيث يرى أن الشعر (خرق مستمر للقواعد والمقاييس)[2] خلخلة للبنية اللغوية وهكذا يصبح (النص العربي الإبداعي نصا مستقلا، كأنه يتحرك في مكان مستقل في هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية، ولا يعود ثمة نوع صاف)[3].

لهذ كان النص الحداثي قلقا دائما لا ينغلق على نفسه متعددا، فوضويا ليس له استقرارا في التقاليد الفنية، فكانت الحداثة عند "**أدونيس**" (هي كتابة تضع التاريخ موضع تساؤل مستمر وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر، وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللغة واستقصاء أبعاد التجربة)[4] لذلك هو يدعو إلى انفتاح النص الشعري لانه (يتجدد مع كل قراءة، لا ينتهي، لا يستنفذ، هذا ما يميز الأعمال الشعرية الخلاقة)[5] شرطا أن يتجاوز الإديولوجيات فكل قصيدة (تنحل إلى عناصرها التي انطلقت

[1]- ينظر: خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، ص39.

[2]- ينظر: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة-بيروت، ط2، 1978، ص312.

[3]- ينظر أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص28.

[4]- ينظر: مجلة عالم الفكر، الكويت، مج23، ع1-2، 1994، ص486.

[5]- ينظر: أدونيس، كلام البدايات، دار الأدب، لبنان، ط1، 1989، ص27.

منها سواء كانت لغوية أو اجتماعية... لا تكون شعرا)[1] فهي فعل يتجاوز حتى اللغة نفسها فما بالك بالإديولوجيات.

ولا يمكن الحديث عن الحداثة في العالم العربي دون الولوج في عالم "**عبد السلام المسدي**" المعروف بفضائه الأسلوبي من خلال كتابه (النقد والحداثة) فلخصها في قوله (هي ثورة على الدوال والمدلولات)[2] ثورة على الشعر القديم في شكله ولغته، شعر يواكب هذا العالم الممزق الضائع قصد ذلك كانت الشعرية الحديثة ضائعة.

وهذا **يوسف الخال** الناقد اللبناني يقدم لنا تصوره لشعرية الحداثة من خلال كتابه (الحداثة في الشعر) فهي تقوم أولا على (التعبير عن التجربة الحياتية كما يعيها المبدع، وثانيها عن المفردات المبتذلة وثالثها أن يكون الإيقاع الشعري موائما ومناسبا لحركية العصور ورابعها أن الموضوع الوحيد والأحادي للشعر هو الإنسان والعالم)[3] حداثة تراعي وعي الشاعر، موضوعها الإنسان والعالم، إيقاعها يتماشى وحركية العصور وكل ذلك يتم بشحنها بدلالات جديدة، فهي إذا صورة من صور البحث عن الجديد المستمر.

أما الناقد "**عبد الله حمادي**" فيرى أن الحداثة هي (الرغبة المستمرة في التحول إلى هاجس لإفراز الإدراك الواعي الممسك باللحظة التاريخية التي يتلاشى عنها كل شيء بين طرفي الزمان الذي كان والزمان الذي يكون)[4] هي إذا لحظة هاربة نحو المستقبل لا ماضي لها ولا حاضر، وهو يتفق مع النقاد السابقين في كونها سؤالا مستمرا حيث يقول (إنها سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما جبلت بالتجارب والمعرفة)[5] كما يراها

---

[1]– ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص317.

[2]– ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص13.

[3]– ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1972، ص80-81.

[4]– ينظر: زراقط عبد المجيد، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، دمشق، ط1، 1991، ص199.

[5]– ينظر: عبد الله حمادي، ديوان الربزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000، ص9.

أيضا (خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة)[1]. ترفض قواعد البلاغة الجاهزة، تتطلب بنيات لغوية بعيدة عن تلك التقليدية لأنها قصيدة منفتحة على المستقبل، إنها الهدم المستمر للبنية الثانية فكانت قصيدة الحركة والهدم الخلق الجديد. أما "**محمد بنيس**" فقد قسمها إلى حداثتين متباينتين: حداثة تقليدية وحداثة الرومانسية العربية والشعر المعاصر

تنطلق الرومانسية العربية من المستقبل في تأويلها للزمن في تحديد اتجاه التقدم كمفهوم محوري يفسر (التطور، التغيير، التحول، التجاوز والتخطي)[2] (فالشاعر يأنس ليغير ويحول، أي أنه فرد يضيء للأفراد أو للغة الطريق في زمن الحلكة)[3] ولا يمكن له الا أن يكون صادقا ، نظرة تعتمد على طلق العنان للخيال كعنوان لحرية الذات بعيدا عن كل رقابة. فأصبح الشعر بذلك له قدرته في إنتاج خطاب مغاير ولكنها حداثة أبقت على سيادة التقليد لذلك سماها "**محمد بنيس**" (معطوبة) تارة و(معزولة) تارة أخرى. هذا ما لاحظه في شعر "**الجواهري**" في العراق و"**سليمان العيسى**" في سوريا و"**محمد الحلوي**" في المغرب. كما تعد "**نازك الملائكة**" نموذجا شعريا حداثيا أقصى ما وصلت إليه مسارات التجديد ومقاومة الثقافة العربية من خلال لغتها في ظل أسس تفتقر إلى التجديد ولمقدماته الفلسفية. أما "**يوسف الخال**" فقد ربط بين الحداثة واللازمنية من ناحية وبينها وبين الحياة من ناحية أخرى (الحداثة في الشعر إبداع والخروج به على السلف وهي لا ترتبط بالزمن)[4].

فهل الحداثة فعلا إبداع؟ هذا ما عارضه **محمد بنيس،** حيث قال (إن الدعوة إلى الإبداعية بدل الحداثة، هي مجرد دعوة إلى الهيجلية)[5] لذلك كان في نظره اهتمام المثقف العربي الحديث منذ بداية النهضة تكوين مجتمع عربي متقدم طبقا للمعيار الأوربي قراءة

[1]- ينظر: عبد الله حمادي، ديوان الربزخ والسكين، ص: ص10.

[2]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ص160.

[3]- المرجع نفسه، ص162.

[4]- ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص15.

[5]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ص169.

وتأويلا. ونذكر من أعلام الحداثة أيضا في عاملنا العربي: "**عبد العزيز المقالح**" (اليمن)، "**عبد الله العروي**" (المغرب)، "**محمد العابد الجابري**" (العراق)، "**محمود درويش**" (فلسطين)، "**محمد آركون**" و"**كاتب ياسين**" (الجزائر) و"**صلاح عبد الصبور**" (مصر).

نستطيع القول في ختام هذه الجزئية أن الحداثة الشعرية قد أخذت طابعها من خلال كتابات الرمزيين والسرياليين قلدوها شعراؤنا النقاد فأخرجوها حلة عربية فكانت حداثة شعرية مبدعة لا تقل أهمية عن نظيريتها الغربية، حداثة لا زمان لها ولا مكان. لا ترتهن بمجال الزمن الحاضر ضرورة فمعناها كامن في مبدأ النسبية سواء خص ذلك الزمن أو الحكم والحقيقة أو التصور فتتحدد إذا بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائي مما لا يتقيد بأنماط سائدة ولا معايير مطردة كالتحديث في البناء اللغوي (الألفاظ والعلاقات بينها وبين الأسلوب) والتحديث على مستوى الشكل الفني (ابتكار أو كسر للحواجز بين الأنواع الأدبية)وربما نلمسها كثيرا في حركة الحداثة الشعرية كمسلك جديد في الأداء التغييري. تجديد يستلزم تجديد النظام المفهومي المعرفي يباشر به النص الأدبي كما لم يباشر به من قبل، تنظير يباشر الباحث من خلاله الشرح ويرسم أدبية إبداعه، وهذا ما يستدعي بالضرورة تحديث لغة النقد، فكان لازما على الناقد ابتكار مصطلحات نقدية جديدة، وهذا لا يتوقف فقط على تجديد المفاهيم بالمصطلحات القائمة فيصير النقد بحثا باللغة عن اللغة فما علاقة النقد بالحداثة؟

القراءة والحداثة:

لم تعد القراءة تقريرية شفافة كما يرى "**ياكبسون**" بل تحولت إلى نص إبداعي آخر وهذا ما جعل الكثيرين يقعون في التباين بين مفهومي "القراءة والحداثة" نظرا لاتساع الأولى مفهوما وتجريدا. فمنهج القراءة كما قدمه **المسدي**، أوله تنظير للرصيد الفلسفي، وثانيه مواصفة بين التنظير والتطبيق للنص المراد قراءته وثالثه الممارسة على مستوى الفحص والتحاليل التاريخية والنفسية وغيرها. فطالب النقد الجديد في الثقافة "الأنجلو سكسونية" باستكشاف العمل الفني في ذاته ولذاته لأن (كل ما لا ينبع من العمل الفني نفسه هو في الواقع دخيل عليه)[1] كون الفن يقدم صورة خاصة عن طبيعته فقط (فوظيفته لا تتسع لنقل ما هو خارج عنها)[2] كون العمل الأدبي (وجود خاص له منطقه وله نظامه أو بعبارة أخرى له بنيته التي تتميز عن بنية اللغة العادية بإسقاط غرض الإبلاغ من حساب الكاتب)[3]

يلتقي النقد الجديد مع الشكلانية الروسية في (رفضها للفكر الوضعي وتركيزهما على الفكرة الأدبية وتحديد خصائصها التي تتميز بها عن غيرها من أنواع الكتابة)[4] رأي يرفضه **أحمد يوسف** حيث يرى أن حتى الشكلانية الروسية قد (سقطت في نوع جديد من الوضعية الساذجة التي انساقت وراء النزعة العلمية)[5].

---

[1]- ينظر، شاد رشدي، النقد والنقد الأدبي، دار العودة، لبنان، 1971، ص86.

[2]- ينظر: أحمد يوسف القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص89.

[3]- ينظر: شكري عياد، موقف من البنيوية، مجلة فصول، القاهرة، مج-1، ع1، جانفي 1981، ص188-189.

[4]- ينظر: ديفيد روسي، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ص50.

[5]- ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص91.

تأتي البنيوية لتلتقي مع النقد الجديد (في التمسك باستقلالية العمل الأدبي كمؤسسة أو كأعمال متميزة عما يسمى بالواقع الخارجي)[1].

ترتيب تعكسه الحداثة فيبدأ من حيث هي انتهت القراءة فتبدأ بالممارسة وفيها العدول على النمط السائد ثم المواصفة لتفسير هذا التجاوز إلى أن يستقر عند التنظير حيث تتأسس قواعد الحداثة وتتجدد الرؤية فكانت اللسانيات هي الرافد الرئيسي للناقد الأدبي في البحث عن مقومات الكلام باعتباره ظاهرة بشرية مطلقة فكانت ثمرة من ثمار الثورة العلمية التي غزت بطاقاتها الفكر النقدي الأدبي فاستثمرها النقد الحديث حيث أضحى يستلهم من علم الدلالة مناهجه واختياراته خصوصا استعانته بالعناصر الستة لجهاز التواصل: الباث–المتلقي–السياق–أداة الاتصال–مجموع السنن ــوالرسالة.

ثم تعدى ذلك إلى علم السيميائيات (علم العلامة) باعتبار اللغة نظاما من العلامات قبل كل شيء قصد ذلك اعتمدت النظرية الأدبية في النقد على البعد اللغوي دون غيره من الأبعاد التاريخية وبالعودة إلى الوراء فإن ظهور النقد الجديد في فرنسا كان على يد "**بارت**" (1915-1980) حول كتابات "**راسين Racine**" (1639-1699) وإزاحة السياق عن طريق استبداله بسلطة النسق فرأت نظرية "**انجاردن Roman Ingarden**" قواعد القراءة المحاثية للنص الأدبي من خلال دعوته إلى التحقيق الملموس للنص من قبل قارئ يمتلك قدرات فائقة فأسهمت في إزاحة السياق وأحلت محله النسق.

فالأدب نشاط أدبي فردي وممارسة لغوية وليس تعبيرا اجتماعيا أو ساحة للصراع الفكري، فالاهتمام بالشعر وليس بالشاعر وعلى العمل الأدبي نفسه وليس على مصادر تأثيراته (فالخطاب الأدبي لا يهتم فحسب بالرسالة اللغوية، وإنما الوسيط اللغوي ذاته)[2]. هكذا فتحت استقصاءات "**فيكتور شكلوفسكي، فلادمير بروب وميخائيل باختين**"

[1]– ينظر: شكري العيادي، موف من البنيوية، مجلة فصول، ص191.

[2]– بنظر: مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي) ص208، العدد 70، شتاء–ربيع، 2007، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

للامعة الباب أمام نوع جديد من النقد الأدبي، ينهض على دراسة أداة التعبير الأدبي ذاتها، واختلافات وظائفها في النص الأدبي عن غيرها من الاستعمالات الأخرى فاهتمت بأدبية النص، مستندة على قاعدة من التحليل الهيكلي واللغوي للأدب وليس على قواعد خارجية (فلم يهتم بالصورة في حد ذاتها، ولكن كيفية استخدام هذه الصورة ووضعها داخل القصيدة)[1].

تعتبر أعمال "**باختين**" من أبرز انجازات هذه المرحلة النقدية من القرن العشرين حيث (أسس انجازه النقدي على قاعدة صلبة من نظرية اللغة في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) كما أسس من خلال هذا النقد تصورا جديدا للغة يختلف تماما عن تصور يفصلها عن سياقها الاجتماعي ووظيفتها التراتبية وعلاقتها بالخطاب الذي تنتجه دون أن يتخلى عن الاهتمام ببنيتها اللغوية ذاتها[2]). يقيم "**رولان بارث Roland Barthes**" علاقة بين العناصر الثلاثة المخصصة للغة الأدبية وهي: اللغة، الأسلوب والكتابة. فحسب الاستعمال البارتي اللغة والأسلوب يحددان طبيعة الكاتب أما الكتابة فتمثل حريته، إنها اختياره إنها وظيفة يقيمها الكاتب مع المجتمع من خلال ما يبدعه.

لاحظ **بارث** أن الكتابة الكلاسيكية لم تكن سوى وسيلة في خدمة المضمون، فكانت بذلك البلاغة موضوع الدراسة ومحورها وبعد ظهور الكتابات الحديثة لم تحظ بكل هذا الاهتمام حيث أصبحت (تبحث أدب مستحيل، كتابة بريئة وبيضاء أي في درجة الصفر، فالحداثة تبدأ بالبحث عن الأدب المستحيل)[3]، فيعبر بذلك عن الوضعية الجديدة لا عن الأيديولوجية السائدة.

---

[1]- بنظر: مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، ص209، العدد 70، شتاء-ربيع، 2007، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[2]- المرجع نفسه، ص209.

[3]- المرجع نفسه، ص31.

تكرس الحداثة جهدها لتحقيق مبدأ الاختلاف التي لا تفرض الإلغاء والإنكار **(la négation)** للأعمال الأدبية القديمة لكنها ترفض التنشئة الاجتماعية لهذه الأعمال هذا ما لم يتضح للحركة الرومانسية فوقعت في منزلق اختلطت فيه أوراق الاختلاف مع الإنكار، فاختزلت كل المسائل الأدبية في تلك الثنائية الخاطئة (اختلاف= إنكار التقليد) في ثورتها ضد الكلاسيكية وعلى العكس من ذلك فقد فهمت السريالية ما أخفقت فيه الرومنسية واستخدمت التراث الأدبي لتقديم التجربة الشعرية ولنا "**أبو لينار وإزرابوندو- ت س إليوت**" الدليل القاطع في توظيف القديم بشكل حديث بهذا فقد حقق النقد ثورته باعتماده على تراكمياته المعرفية والمنهجية خاصة، فكانت نوعا من رد الفعل على ما أنجزته مدرسة "**سانت بيف**" النقدية من التركيز على السياقات الخارجية عن العمل الفني، واعتماده على انطباعات تأثيرية رغم ما حققته في كثير من الأحيان لكنها لم تستطع الصمود أمام التمحيص المعياري الدقيق وأهم الأسس التي قام عليها النقد الجديد هي اللغة كونها نظام من العلامات (غير فردي غريب عن الذات ولكنه يحدد في الوقت نفسه قدرتها على الفهم ومجالاته ويساهم في صياغة هويتها في الوقت نفسه)[1] بالتالي فهي التي تحقق أدبية الأدب وتجعل الرسالة الأدبية مختلفة عن أي رسالة لغوية أخرى.

كان هدفهم فصل الدراسة النقدية عن غيرها من مجالات الدراسات النفسية والتاريخية والاجتماعية والتركيز فقط على أدبية العمل الأدبي، كون الخطاب الأدبي (لا يهتم فحسب بالرسالة اللغوية وإنماء بالوسيط اللغوي ذاته، بصيغ التعبير واستراتيجيات الكتابة على نفس الدرجة من الأهمية التي تعطيها الخطابات الأخرى للرسالة أو المعنى)[2]. هي استقصاءات أسست لدراسة الأدب على أسس أدبية خالصة، على قاعدة من التحليل الهيكلي واللغوي والأدب.

---

[1]- ينظر: مجلة النقد الأدبي، فصول، العدد 70، شتاء –ربيع، 2007، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص220.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص208.

بدأت البنيوية في دراسة الأدب للتصدي للدراسات العقيمة المعتمدة على معلومات مكررة عن حياة الكاتب وعصره وبيئته، وسعت من خلال أعمال **بارث** إلى نقل النقد من المؤلف (السياق إلى النص نفسه معتمدة على التفرقة السويسرية بين اللغة والكلام زاعمة أن هناك بنية كلية شاملة تنطوي عليها الظواهر الاجتماعية والأدبية وأخضعت كل التغييرات اللغوية لنفس البنية النحوية التي تقوم عليها اللغة، وما على الباحث إلا أن يتعرف عليها ويتقصى أبعاده لكن وبعد العقد الأول من تأسيسها تعرضت للكثير من النقد الداخلي –خصوصا– فقد أهملت التاريخ كلية، مركزة على محورية النص ورفضها المطلق للسياقات الاجتماعية والثقافية للعمل الأدبي. فاهتمت بالموضوع على حساب الذات الإنسانية، متجاهلة بذلك النزعة الإنسانية، فزعزعت الكثير من أسس التفكير العقلاني والتصور التجريبي للواقع. هذا ما أدى إلى ظهور ما يسمى "بما بعد البنيوية" فما حظ النقد العربي من كل هذا؟.

ففي ظل هذاالكم الهائل من النظريات النقدية الغربية، حاول النقد العربي أن يؤسس لنفسه مؤسسة أدبية جديدة منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حالة من الانفتاح على التجربة الغربية بشيء من التأمل والاستقصاء من أجل ممارسة نقدية مبنية على أسس ومفاهيم وتصورات تثري الأدب العربي بتطوير أسئلته للكشف عن وظيفته الجمالية والمعرفية. ويظهر ذلك جليا مع مدرسة الرومانسيين العرب التي حاولت أن تقيم جسرا يربط الثقافة الغربية بالثقافة العربية.

لكنه في الحقيقة تنظير (لا يمتلك الأسس الابستمولوجية التي تدفعه لكي يجد أسئلته الخاصة وموضوعه الخاص، فهو تنظير أعزل ولا تقف خلفه عقلية مسلحة بالمعرفة، وإنما هو في مكان تصل إليه الأصداء، ومن ثم يستحيل أن ينظر ناقد عربي للبنيوية أو للسميائية أو لمنهج مثل البنيوية التكوينية، ولو زعم هذا الناقد أنه يتسلح بالعلم أو تتوق نفسه إلى خلق نقد علمي إذ لابد من وجود ضغط علمي ولابد من عطاء لعلم اللسانيات حتى يفكر في تجريبها ونقلها إلى الأدب والنقد)[1]. هذا ما سنتعرض له بالدراسات والتحليل في معرض الفصول اللاحقة من هذا البحث.

[1]– ينظر: محمد الدغمومي: نقد النقد–وتنظير النقد العربي المعاصر، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بالرباط 1999، ص210.

الممارسة الإبداعية وإنتاج المعنى:

تعتبر مسألة اللفظ والمعنى من أحد أهم القضايا النقدية والبلاغية التي تطارحها النقد عامة والنقد العربي بخاصة، قديمه، وحديثه من خلال مقاربات مختلفة للأشعار وقد ظلوا ردحا من الزمن يخوضون هذا النقاش دون الوقوف على رأي واضح، قاطع، لماهية المعنى وطبيعة اللفظ.

فهما الركنان المهمان من أركان الأدب، بل ركن واحد بمفهومنا المعاصر فكانت من أعقد القضايا النقدية القديمة وأكثرها اضطرابا على الرغم من عناية النقاد بها واسئثارها بثلاث من قواعد عمود الشعر المعروفة (شرف المعنى وصحة جزالة اللفظ ومشاكلة اللفظ للمعنى")[1] فانعكست هذه القضية النقدية في نقدنا القديم على الشعر انعكاسا واسعا، فتفاوتت مذاهبهم تفاوتا كبيرا فمنهم من ناصر اللفظ، ومنهم من ناصر المعنى ومنهم من جمع بينهما.

ومن الفئة الأولى نجد الجاحظ الذي يعد من أبرز أعضاء هذه الفئة حيث يقول (حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية وأسماء المعاني مقصودة معدودة، ومحصلة محدودة)[2]. فالمعاني عنده (مطروحة في الطريق يمكن أن تقع لجميع الناس[3]) وعلى هذا الأساس بنى نظريته(إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير

[1]- شرح ديوان الحماسة، المقدمة، 9/1.

[2]- الجاحظ: البيان والتبيين1، ص76.

[3]- الجاحظ: الحيوان(3)، ص 132/131.

اللفظ، وسهولة المخرج...وصحة الطبع وجودة السبك فالشعر صناعة (أو صياغة) وضرب من النسيج وجنس من التصوير)[1] .

من الواضح جدا أن **الجاحظ** لا ينحاز إلى الألفاظ وحدها بل يضيف عناصر أخرى، كحسن السبك وصحة النسج التصويري، فهي إشارة منه إلى الأسلوب بصفة عامة هذا ما وضحه **عبد القاهر الجرجاني** حيث يقول: (ذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساسا وبنوا على قاعدة، فقالوا إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث، وإنه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة لا تكون لآخر... ولما أقروا هذا في نفوسهم حملوا كلام العلماء في ما نسبوا فيه الفضيلة إلى اللفظ على ظاهره، وأبو أن ينظروا في الأوصاف التي اتبعوها نسبتهم الفضيلة إلى اللفظ فيعلموا مثل قولهم: لفظ متمكن غير قلق ولا ناب به موضعه... فيعلموا أنهم لم يوجبوه من الفضيلة وهم يعنون نطق اللسان وأجراس الحروف، ولكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا: اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصة التي حدثت فيه ويعنون الذي عناه **الجاحظ**... ذلك أن الألفاظ أدلة على المعاني وليس للدليل إلا أن يعلمك الشيء على ما يكون عليه[2].)

لكن الناس لم يفهموا جيدا هذا فأفرطوا في نصرة اللفظ ومنهم **ابن خلدون** الذي يقول: (اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني وإنما المعاني تبع لها وهي أصل فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها في كلام العرب، ليكثر استعماله وجريه على لسانه)[3]. وحتى لا نخوض فيما خاضه غيرنا قبل هذا في هذا الشأن، فسوف لا نعرض كل النقاد الذين ناصروا اللفظ ولا

[1]- الجاحظ: الحيوان(3)، ص 132/31.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 11-312.

[3]- ابن خلدون، المقدمة، 4-1302.

للذين ناصروا المعنى ولكن نختصر الحديث إلى الفئة التي تؤمن بالترابط التام بين اللفظ والمعنى باعتبارهما ركنا واحدا يساهم في تحقيق المتعة الجمالية الفنية للقصيدة.

فقدامة بن جعفر يهتم بالصياغة اللفظية وجودة القصيدة فنيا إذ يقول:(ولما كان لكل واحد من هذه الثمانية اللفظ والمعنى والوزن والقافية وصور ائتلافها معا صفات يمدح بها، وأحوال يعاب من أجلها وجب أن يكون جيد ذلك ورديئة لا حقين للشعر، إذ كان ليس يخرج شيء منه عنها... ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع للشعر كان في نهاية الجودة، ونعقب ذلك بذكر العيوب، ليكون أيضا مجموع ذلك إذا اجتمع في شعر كان في نهاية الرداءة)[1].

هذا الرأي يؤكده **الآمدي بقوله:** (ينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل وهذا مذهب **أبي تمام** في معظم شعره،... وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بها وحسنا ورونقا... وذلك مذهب **البحتري،** وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق)[2].

نظرة حملها **الباقلاني** فـ .(الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب... وكان مع ذلك أحكم في الإبانة عن المراد وأشد تحقيقا في الإيضاح عن المطلب وأعجب في وصفه وأرشق في تصرفه، وأبرع في نظمه كان أولى وأحق بأن يكون شريفا[3]). فاللفظ جزء من النظم يتبع المعنى ويسير في رحابه، ومنهم أيضا **ابن رشيق** الذي يرى أن (اللفظ جسم وروجه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، 22-25.

[2]- الآمدي، الموازنة، ص381 .

[3]- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 117.

بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه)[1].

مهما كان الأمر فإن أهم مشكلة تواجه القارئ خصوصا أثناء تعامله مع النص الشعري هي صعوبة إدراكه كيفية خلق الشاعر للمعنى وتتابعه، فمشكلة قصائد **أبي تمام** مثلا هي (الجمع بين عوالم دلالية مختلفة والتوحيد بينها من خلال الإطار الدلالي الأم الذي يجمعها ويؤلف نسيجها)[2]. ليشكل التماثل الصوتي للقصيدة نوعا من التجاوب لدلالات الكلمات وبما أن المعاني الشعرية قد كثر تداولها عند الشعراء، فإن على الشاعر المبدع المحدث أن يجدد فيها حتى لا يتهم بالسرقة خصوصا وأن للمعاني إطار خاص بكل شاعر يصنعه المجتمع وظروف العصر الذي يعيشه وبفطرته وثقافته وحضارة عصره وسياسته ودينه.ولما كان "(المعنى معنيين تخييلي إبداعي، وتداولي مباشر[3])"، فإن إدراك وفهم القراءات لا يتم إلا بـــ: إدراك الخلفية الفكرية والمذهبية التي حركت كل قا رىء وتصور هؤلاء القراء للمعنى الشعري وعلاقته باللفظ فالقارئ بحاجة إلى أن يعبر ظاهر اللفظ إلى معناه حيث لا يمكن للمعنى أن يكون إلا صورة في الأصل (فالحقيقة أنه إذا كانت الصورة توقظ معنى لم يضع بين صفحات النص المطبوعة، فإنها تتقدم كنتاج لتفاعل بين النص وبين فعل فهم القارئ)[4].

فالمسألة مسألة "نظم"، قضية عد فيها **عبد القاهر الجرجاني** أحد أكبر ممثليها بل رئيسها، وأكثر النقاد العرب تناولا لها، فهمها فهما لا يكاد يختلف عن فهم النقد الحديث في الكثير منها حيث انتبه إلى أهمية البناء والتركيب الذي لايكون بالمعنى وحده ولا باللفظ

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ط 3، ص 124.

[2]- يسرية نيجي المصرية، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 234.

[3]- البلاغة وتحليل الخطاب، مجلة فصلية علمية محكمة، عدد 1، ص 57، ص 2012.

[4]- W.Iser, « Acte de lecture » théorie de l'effet est hetique,p Mardaga 85, p31.

وحده، بل بهما معا أمر النظم في أنه ليس شيئا (غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، وأنك ترتب المعاني أولا في نفسك، ثم تحدد على ترتيبها الألفاظ[1].)

يؤاخذ عبد القاهر من ذهبوا مذهب الفصل بين المعنى والصورة من خلال قوله: (واعلم أنه لما كان الغلط الذي كان دخل على الناس في حديث اللفظ كالداء الذي يسري في العروق ويفسد مزاج البدن...وقد علمنا أن أصل الفساد، وسبب الآفة هو ذهابهم عن أن من شأن المعاني أن تختلف عليها الصور[2])، فالصورة هي الهيئة التي يخرج فيها المعنى.

مفهوم تحدث عنه النقد المعاصر كثيرا خصوصا على لسان **هربرت ريد H.Read** حيث عرف الشكل بأنه (الهيئة التي يتخذها العمل الفني ولا فرق في ذلك بين التمثال أو الصورة، فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلا معينا خاصا، هو هيئة العمل الفني)[3] حيث لا يجب التمييز بين المضمون والصورة، فهما يشكلان وحدة فنية، فكرة أكدها **كروتشه** حين أكد أن (المضمون قد برز في صورة وأن الصورة ممثلة بالمضمون)[4]، وهو عينه إدراك **ريتشاردز** الذي يرى أن (وظيفة الألفاظ هي التعبير عن المعاني التي خلقها العقل)[5].

ففي استعمال الصورة الفنية يمتد المجتمع إلى كل موجودات الطبيعة إلى الكائنات الوهمية، فتنشأ الصورة حين يتسع الشعور باجتماعية الحياة حتى تشمل كافة الموجودات، فالخيال الإنساني جزء هام من الوجود على حد تعبير **مصطفى ناصف** لدرجة أنه نعتها بالمنهج الذي هو فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء، نتعلم من الشعر كثيرا ولكنه تعليم خفي غير مباشر وغير مقصود لذاته. والمتأمل في وجهة النظر التقليدية في هذا الشأن

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 233

[2]- المصدر نفسه، ص 237.

[3]- تعريف الفن، تر: إبراهيم إمام ومصطفى آرنؤوط، مطبعة مصر-القاهرة، 1962، ص 11.

[4]- المجمل في فلسفة الفن، تر:.بامي الدروبي-مطبعة الاعتماد، مصر- 1947، ص 55.

[5]- الشعر بين نقاد ثلاث، (مقالات) تر:.منح خوري، ط1، دار الثقافة بيروت، 1966، ص 157.

يلاحظ أنها أشد ميلا إلى تقرير المعاني الحقيقية في صياغة خلابة أكثر من ميلهم إلى التصوير والخيال. ولكنهم أغفلوا أن الصورة إنما هي التعبير عن موقع الأشياء من الوجدان (إنما هي قدرة الشاعر التي تصرفنا عن ظواهر المحسوسات إلى وقع الموصوفات في النفس والخاطر، لأن شعوره يصدر من داخل نفسه وخاطره ويمتلئ به وعيه، ولا يصدر عن تلفيقات الظواهر والأشكال)[1].

تؤكد النظرية النقدية المعاصرة الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطا تخيليا متميزا في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية. (فيحاول النفاذ في نسيج العمل الشعري وتأمله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة كما يشير إلى طريقتها المتميزة في إثراء المتلقي وتعميق وعيه بنفسه وخبراته بالواقع)[2]. (وهي الجوهر الثابت والدائم في الشعر).

وليست هذه الأفكار جديدة إذ أن لها جذورها عند أرسطو في الخطابة والفخر الرازي في المحصول في علم الأصول. وبالتالي فإن أهمية الصورة تنبع من طريقتها في تأثيرها في المتلقي، لكن هل تكمن في المتعة الذهنية من جراء تعجبه ببراعة الشاعر في بناء صوره؟ أم هناك إثارة انفعالات خاصة به تدفعه إلى موقف معين؟ موقف يفتح من خلاله باب الحوار مع النص الذي يحمل هذه الصورة الفنية التي تصبح المحاكاة فيها أجمل من الأصل المحكي فتتحقق لذة التعرف التي أقرها **أرسطو** و**حازم القرطاجي**، وتصبح المتعة التي تمنحها للمبدع كاشفة عن الجوانب الخفية من التجربة الإنسانية.

هذا ما نادى به "**إيزر**" في إطار حديثه عن علاقة المعنى بالوقع لدى القارئ، فهو ينظر إلى الأدب بأنه (مجال استقطاب كل المعاني والدلالات والرسائل التي تعجز الأنظمة

[1] – عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 74.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير بيروت–لبنان–المقدمة، ص 7.

الأخرى عن إيصاله)[1] فالمعنى ليس بالضرورة موجود في ثنايا العمل أو بين سطوره فالدلالة العميقة قد لا تكون هي دائما الرسالة التي تحال إلى القارئ فيكون من السهل عليه (تمثل الواقع الذي يرمي إليه معنى العمل)[2]. وعليه فإننا (أمام انتقال من المعنى الذي يتعرف عليه ويشرح ويتعقب إلى ذلك الذي "يعاش" ذلك أن الأمر يتعلق بالإحساس بوقعه)[3].

والوقع مرتبط بالصورة التي يخلقها المعنى أو يوحي بها وليس المعنى في حد ذاته، فيعيش المتلقي حالة من التشويش فيتوجه الاهتمام لا إلى المعنى الذي يوصله التأويل كما عهدنا عند النقد التقليدي، بل إلى تكوين وبناء المعنى فكلما ابتعدت القراءة عن الشرح والنقل والإيصال كلما استمر إنتاج ذلك الوقع وفتح المجال أمام عالم كان غريب فيتفاعل معه القارئ لتصبح النقطة التي يلتقي فيها النص بالقارئ هي موقع العمل الأدبي، فيتحقق ذلك التأثير الجمالي وينتج عنه إعادة إنتاج للمعنى ويبقى المعنى دائما في تجدد مستمر فـ(لكل نص بنية مزدوجة، بنية لفظية وشعورية في آن)[4]. فالنص يوجد دائما قارئه بهدف بناء معناه وهو من (يرسم تحقق معناه)[5] بمشاركة القارئ وهنا يظهر نوعا من السؤال المحير: ما الذي يجعل القارئ يشارك النص في هذه المهمة؟ أهو الاختلاف بين عالمهما؟ أو المشابهة؟.

أما "**إيزر**" فيرد سبب ذلك إلى الاختلاف لأنه يؤدي إلى الانجذاب والمشاركة فيثير عملية رد الفعل مع المحافظة على بعض المعايير الكلاسيكية كالتناسب والتناغم لذلك كان دور القارئ في بناء المعنى وإنتاجه أساسيا وحاسما لأن الخطاب وحده لا يقول كل شيء ولا يوضح كل شيء مما يجعل النص يخلق باستمرار تغيرات في المواقف.

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 27.
[2]- المرجع نفسه، ص 30.
[3]- ينظر: الدراسات السيميائية الأدبية اللسانية، العدد: 6، ص 51.
[4]- المصدر نفسه، ص 50.
[5]- المصدر نفسه، ص 6 .

فهو لا يقدم معناه جاهزا ويجب أن يظل مفتوحا للفهم والتأويل وهذا لا يتم دفعة واحدة، بل وفق قواعد وقوانين تؤسس أثناء القراءة. وما على المحلل إلا أن يكتشفها وهناك من يذهب إلى أن المحلل له دور حيث يسقط على النص من أفكاره وخياله ما شاء من خلال حواره مع النص، فالمبدع يفسح المجال لخياله لإبداع نصه والمحلل يفسح خياله ليتفاعل مع النص، فيتجاوز منطوقه إلى مفهومه فكل منهما يسير في مسار معين. غير أن النقد الحديث عارض فكرة البحث عن المعنى الذي يعرف بالمقاربة الخارجية واهتم بعناصر العمل الفني وبتفاعلاتها وولى ظهره للمعاني. إلا أنه سقط في المعايير الكلاسيكية للتأويل فأثناء حديثه عن جمالية العمل الفني ركز في النهاية على تناسق أجزائه وانسجامها ووضوحها باعتبار التماسك أساسيا في عملية الفهم.

ولما كان المعنى أساسا من عملية التحقيق لم يعد هو المهم، فالأهم ليس هو المؤول بل العملية التي تكشف في الأخير الغطاء عن الظروف التي تؤدي إلى آثار النص المختلفة ويبتعد عن الشرح فتسقط فرضية المعنى الواحد، فالمعنى لا وجود له دون مساهمة ذاتية من القارئ فأثناء الحوار مع النص نستطيع أن نفهم أشياء لم تكن موجودة من قبل ولا مألوفة.

لتبقى عملية تشكل المعاني معتمدة على الموجودات العينية والصور الذهنية والدوال اللفظية (فسماعنا سلسلة أصوات معينة يحدد لنا الدال ثم إن ذلك الدال يحيلنا على متصور (**un concept**) قائم في مخزوننا الذهني وذلك المتصور هو المدلول ثم إن المدلول يحيلنا على ما هو صورته، أي على الشيء الموجود فعلا في العالم الخارجي المحسوس أو الخيالي وذلك الموجود فعلا هو ما يسمى بالمرجع (**référant**))[1].

فأصل المعاني وجود عيني رسخ في الذهن ونشأ على سطح إدراكه فصار مدلولا ثم عبر وحدة أو سلسلة وحدات صوتية تكون ألفاظا أي (دوالا) اذ لابد من وجود مثيرات أو

[1] – الطاهر بو مزبر، أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم، ناشرون –منشورات الاختلاف، ط 1-2007، ص 37.

كما سماها "**حازم**" محفزات تحرك قرائح الشعراء فتحدث تأثيرا وانفعالات للنفوس وهكذا يكون مبدعا للمعنى الذي يتحول بفعل القراءة إلى معان متجددة عبر تدخل القارئ في كل مرة، فتتفتح آفاق واسعة للمساهمة في بناء هذه المعان فتتعدد مستويات النص باشتغال دواله فتهدم المعاني الموجودة وتنتج أخرى من خلال مجهودات القارئ التأويلية، فيتحقق أخيرا الوقع الجمالي. وكما هو واضح فإن عملية بناء المعنى معقدة تؤسسها مجموعة عناصر ذاتية وأخرى موضوعية، نصية وخارجية، يمثل فيها الدور الجمالي المحرك الفاعل في اكتشافها واستمرارها.

الممارسة النقدية وإشكالية القراءة:

لقيت إشكالية القراءة اهتماما متزايدا على صعيد البحث النظري والتطبيقي واحتلت في المعرفة الحديثة مكانة عالية، حتى غدى السؤال عنها وعن منطلقاتها وأهدافها وكيفيتها، غاية أغلب الباحثين فبدت واسعة ومتشعبة لا نهاية لها. لكن هذا الاهتمام في الحقيقة لم يكن وليد القرن العشرين فقط، فالمتأمل في تراثنا العربي القديم يجده قد حفل بالكثير من القراءات خصوصا للقصائد الشعرية التي أبدع قائلوها وعبروا من خلالها عن واقعهم وتطلعاتهم وأفكارهم، ومشاعرهم بوضوح ولم تترك قيد المشافهة، (فتقاطر العلماء والنقاد على شرحها وتفسيرها، وعلى الاختيار منها في هذا الجانب الأدبي أو في ذلك الاتجاه النقدي أو ربما في اتجاهات علمية أو حياتية)[1]، فكان شرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري (328هـ) وشرح القصائد التسع المشهورات لـ **ابن النحاس** (338هـ) وشرح المعلقات السبع لـ **الزوزني** (486هـ) وشرح القصائد العشر لـ **التبريزي** (502هـ) وكالذي نجده أيضا في مؤلفات **الجاحظ**، وشرح ديوان **المتنبي** وغيرهم.

فكان من أثر ذلك ثروة تراثية كبيرة من الكتب، بيد أن ذلك كان يطلق عليه كما هو واضح (الشروح) همها الأول أن يقف القارئ على واقع هذا الشعر وما اشتملت عليه نصوصه من مفردات، تراكيب، صور، معان وأفكار. أو مما يدعمها من خارجها كالمناسبة والمبدع والبيئة، بحيث لا يتجاوز الشرح في الأخير للمستويات الثلاث (شرح غريب اللغة، وتخريج مشكلات النحو، ثم نثر البيت الشعري)[2].

انقلب الأمر اليوم فتحولت القراءة إلى نشاط إبداعي خلاق لا يقل عن نشاط الكتابة (بفعل خضوعها لجهد تنظيري منهجي مكثف في سياق نظريات القراءة والتلقي...

[1]– القراءة وإشكالية المنهج، أعمال ندوة جمعها وقدم لها الدكتور الهادي الجطلاوي، ص 522.

[2]– ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، ص 65.

بل أصبحت شريكا مركزيا في إنتاج النص الأدبي وإيصاله إلى التأثير العميق في صلب الحضارة الإنسانية، وإلهامه الفاعل في رقي الذوق البشري ومضاعفة تطلع الإنسان)[1].

لم تعد القراءة قاصرة على المبدع الذي أنتج نصًّا، بل لابد من مشاركة القارئ من خلال حواره مع النص فأصبحت بذلك حدثا هاما يساهم في تشكيل النص لكن يجب عليها أن تكون قراءة جديدة لا تقتصر على السطور بل تتغلغل فيما بينها ووراءها حتى تأتي بالجديد المفيدفأصبحت القراءة اليوم لها علاقة بانفتاح النص وتعدديته ومضاعفة تأويلاته، تربط خطابا جديدا بخطاب بحسب (**بول ريكو**) بفعل قراءة محترفة بآليات تحليلية ترفع الغبن المعرفي كما لاحظها **تودروف**.

على القارئ أن يتخطى المعرفة العامة والوصف المجمل إلى المعرفة الدقيقة التي توصله إلى الخصائص المؤثرة خصوصا وأن الإبداع يتعدى حدوث الكلمة المكتوبة حيث يتيح للقارئ فرصة المشاركة فتصبح القراءة الجمالية مظهرا يجسد التفكير المتمعن الكاشف عن الصور الشعرية المؤثرة، فالقراءة (جهاز معرفي وجمالي جديد)[2] يقوم على أكبر درجات المنهجية والصحة والوثوقية ذات صلة بالقراءات التي سبقتها (فكل قراءة للنص تحمل في ثناياها القراءات الماضية التي سبقتها)[3] حتى يكون القارئ أكثر استعدادا لإغناء الحوار بينه وبين النص، حوار مفتوح ذو فضاء خاص (حوار له ثروته الثقافية والفكرية والجمالية)[4].

1- القراءة إشكالية المنهج، ص 29.

2- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص 65.

3- ينظر: حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة التأويل الأدبي وقضاياه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.

4- ينظر: د.بسام قطوس، استراتيجيات القراءة-التأهيل والإجراء النقدي، مؤسسة حماة ودار الكندي، إربد 1998، ص 13.

تحولت القراءة بذلك من الشرح إلى التأويل والتحليل خصوصا (أن النص بطبيعته التكوينية والتشكيلية يتشكل من مجموعة من الرموز المنتجة للمعنى، وهو أيضا مادة تنتقل وقابلة لتعديلات وتدخلات يجب مراقبتها)[1] (فتصبح القراءة إذا شريكا قائما)[2].

لذلك كانت القراءة مستويات على حسب تصنيف النقاد لها من قراءة ساذجة مرتبطة بالحدس الخاضع للعوامل الفردية لا تستشعر النص ولا تتحسس الطبقات الخفية بداخله. وأخرى مركبة تعبر عن آليات الفعل وتغوص في متاهات النص وطياته متتبعة حركات الدوال في إنتاجها للدلالات فيرتفع المستوى من مجرد كسب المعرفة والاحتفال باللذّة إلى التعمق واكتشاف طبقات جديدة تسهم في توسيع هذه المعارف وتعميقها هذه القراءة العارفة إن صح تسميتها هي التي تتخذ الرأي الذي تستنبطه من خلال (النظر إلى النص والتأمل فيه والرأي فيها محكوم بالشرط المعرفي وصولا إلى البعد الجمالي)[3]. ها هو **عبد المالك مرتاض** يصنفها إلى ثلاث: قراءة اءستهلاكية، قراءة احترافية، قراءة إنتاجية. فأما الاستهلاكية: فهي قراءة عامة للأدب هدفها الاستمتاع أو ابتغاء الإفادة من معرفة أفكاره، وصفها ناقدنا (بالعقيمة في ظاهرها، منتجة في باطنها... تنتج نصا غير مكتوب...يظل مكتوبا في ذاكرة القارئ)[4].

وأما الاحترافية: فهي قراءة مركبة معقدة ولكنها منتجة تقوم على جملة من الإجراءات التجريبية والاستطلاعية والإستنتاجية يتولد عنها نصا أدبيا مكتوبا. وهنا إشارة منه إلى الممارسة النقدية لهذا النص، كون أن الممارسة النقدية هي قراءة في حد ذاتها. وأخيرا الإنتاجية: التي تستند على (التأويل) الذي يتولد عن النص المكتوب.

---

[1]- ينظر القراءة وإشكالية المنهج، ص 27.

[2]- االمرجع نفسه، ص 27.

[3]- المرجع نفسه، ص 491.

[4]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص 13.

وبظهور الدراسات اللسانية الحديثة وتأثيراتها البالغة كان لابد من مراجعة عملية القراءة وآلياتها بما تستدعيه أدوات التحليل اللغوي وما تفرضه مناهج النقد الحديث في عصر تعددت فيه المناهج ودفعت بالدراسة العربية إلى إعادة قراءة النصوص القديمة والإقبال على النصوص الحديثة بآليات جديدة ترتقي فيها القراءة إلى الموضوعية العلمية قدر الإمكان بامتلاكها الشفرة اللغوية.

فأصبح الشعر الجاهلي يقرأ بالعودة إلى المناهج النقدية الحديثة مستفيدا من معطياتها المعاصرة لتحقيق قراءات جديدة تأتي بالمفيد محققة التوازن بين التراث والمعاصرة. وكما هو واضح فإن المناهج الغربية كلها سلسلة تأخذ من بعضها البعض بدءا بالبنيوية فالسيميولوجية والتفكيكية وصولا إلى نظرية التلقي بعدما كان النص الأدبي وثيقة تاريخية خصوصا عند (**سانت بيف، وتين ولانسون**) بتركيزهم على ثلاثية الجنس والبيئة والزمن في تفسيرهم لأي نص أدبي، حيث أضحى النص وثيقة تاريخية ليس إلا وأخرى اجتماعية تعتبر النص الأدبي وثيقة اجتماعية عاكسة للأوضاع الاجتماعية للكاتب من خلال رؤيته المتبصرة للواقع والمجتمع حاملا رؤية إيديولوجية،كتابات نشأت عن وعي الطبقات الاجتماعية فحللوا سوسيولوجيا الكاتب كما قام بذلك (**لوسيان غولدمان** و**لوكاتش**) ومرة ثالثة وثيقة نفسية تبحث في ذات الكاتب كما طالعنا بذلك (**فرويد**) حيث أصبح النص الأدبي وثيقة يشخص من خلالها الحالة اللاشعورية للكاتب المريض تفصح عن المسكوت عنه وتواصلت مع (**يونغ وآدلر**).

لكن ومع اللسانيات الدوسوسورية مات فرويد وولدت سلطة اللغة (في حين أن الفكر الحقيقي إنما يكمن في ذات اللغة ولا يعدوها)[1]. فنحن نقرأ أولا وقبل كل شيء اللغة فلم تعد القراءة تعنى بالكاتب وحياته التاريخية والاجتماعية والنفسية بل أصبحت تهتم بالنص نفسه تسائله في ذاته ومن أجل ذاته من خلال المقاربة المحايثة، فليمت المؤلف

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص 09.

وليحيا النص كما قال بذلك (**بارت**) بنية مكتفية بذاتها. فاللغة شكل ليست جوهرا كما أثبت ذلك دوسوسور، حيث راح الشكلانيون يركزون على مبادئ أهمها. دراسة النص الأدبي في ذاته على جميع مستوياته اللسانية للكشف عن وظيفته الشعرية. والاهتمام بالخصوصيات الجمالية للأدب ببحثها عن أدبيته بالتركيز على المحايثة وعلى استقلالية النص عن المرجعيات البرانية.

فالاستفادة البنيوية من كل هذه الطروحات وتطبيقاتها على النص الأدبي خصوصا السردي مثل ما قدمه (**فلاديمير بروب**) على الحكاية الخرافية وما طبقه (**كلود بريمون**) أيضا في منطق الحكي، وتوالت القراءات، فظهرت إسهامات السيميائية خاصة قراءات (**غريماس**) ففهم جيدا (المسارات الصورية، المربع السيميائي، البنية العميقة)[1] كما لا نستثني مجهودات (**ج–جنيت**) والمدرسة الباريسية. ولا تقويضيات (**جاك دريدا**) وبين هذا وذاك يظل القارئ في حيرة حاملا معه سؤاله كيف نقرأ النص إذا؟ أمن الداخل أم من الخارج؟ هل من المكتوب أم من المسكوت؟ هل من الحاضر أم من الغائب؟. ليبقى بذلك المجال مفتوحا على التأويلات ما دامت القراءة (شرطا ضروريا لكل عمليات التأويل الأدبي)[2] وهنا عول على القارئ في حد ذاته في فهم الكشوفات النصية (فيبدأ في تأويل نص ما حين يشرع في قراءاته وتلقيه)[3] خصوصا وأن (النص الأدبي ملتقى تأويلات وأشكال من الفهم يبين المعنى بجهات مختلفة، ومن مصادر متعددة)[4]. فتنتقل القراءة من الكاتب ونظريات النص إلى القارئ فتطالعنا نظرية القراءة على أسئلة مهمة مثل من هو

---

[1]– محمد توقي الزين، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي–ط 1، سنة 2002، الدار البيضاء –المغرب، ص 71-72.

[2]– ح.هيو سلفرمان، نصيات (بين الهرمنيوطيفا والتفكيكية)، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2002، الدار البيضاء–المغرب، ص 117.

[3]– فولف فانغ ايزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر–حميد أحمد في منشورات مكتبة المناهل 1995، فاس، ص 91.

[4]– الجيلالي الكدية، تأويل النص الأدبي، منشورات كلية الأدب– سلسلة ندوات (36) 1995، الرباط، ص 48.

القارئ؟ وما هي مستوياته، حدوده؟ وكيف يقرأ النص؟ ويستقبله؟ وما هي آثار فعل القراءة؟.

فالإشكالية إذا واسعة، ولا يمكن اختزالها إلى نظرية بسيطة ويتضح ذلك من خلال المسلمات الأساسية لنظرية التأويل المعاصرة. وعلى رأسها أن التأويل يشمل المعنى العام للنص (فأن نقرأ لا يعني أننا نقرأ الكلمات... ولا الجمل حتى، ولكن يعني على الفور أننا نقرأ في اتجاه النص كله)[1]. فبمجرد ما يشرع القارئ في القراءة فإنه يكون فرضية عامة مستند اعلى تأويله الخاص كمادة أولى التي ينبغي عليه تحليلها وتمحيصها لبناء علاقة مع النص المقروء.

تؤكد النظرية المعاصرة للقراءة أن المعنى يولد نتيجة اللقاء بين النص المقروء ونص القارئ، فتتحول القراءة إلى نص كما حدد ذلك **(رولان بارت)** وعليه فلا وجود لقراءة دون هذه الأقطاب الثلاث: النص كمجموعة دوال والقارئ كنص ولقاء النص مع القارئ كدلالات.

ففعل القراءة هو عملية تطبيقية، إذن (فالقارئ للنص وانطلاقا من معارفه وشفراته... يستجيب لبعض أشكال النص التي يعرفها أو يعتقد أنه يعرفها ويتلو هذه المعرفة عمل محكم ينتج عنه التأويل)[2] (فمن العسير جدا أن نتحدث عن النص خارج القراءة)[3] فالقراءات السابقة ما هي إلا (تجارب كثيرة حول النصوص المختلفة تتيح لنا الإشارة إلى اقتراحات عامة)[4] مرتكزا أيضا على بعض النقاط الأساسية كالعنوان والعناوين الفرعية أو كالجنس الأدبي المنتمي إليه النص أو على المتتاليات الدلالية المتوفرة في النص كالتكرار،

[1]- بارت-تودوروف-ماهيو-هالين-شوير ويجن-م.أوتن، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر: د.عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار ط 1، 2003، سورية، ص 111.

[2]- المرجع نفسه، ص 113.

[3]- المرجع نفسه، ص114.

[4]- المرجع نفسه، ص 115.

التشابه، التعارض، التراتب، النظام الزمني المنطقي، التلميحات وغيرها. وهذا لا يكفي وحده بل يجب أن يشتمل النص أيضا على الشفرات الثقافية الواسعة كالسرود الأسطورية والخطاطات والصور.

والأهم أيضا امتلاكه إمكانيات طرق المنطق المختلفة فتصبح بذلك نقطة انطلاق القراءات الجديدة، وعليه فإن التوفيق بين هذه النظريات المختلفة والواسعة ودمجها في نظرية واحدة قرائية لم تكن بالمهمة السهلة التي عمل "**إيزر**" على تأسيسها في التلقي (ونحن إذن أمام تفكير جديد في قضايا الأدب والنقد، يعتبر إفرازا لتراكم نظري علمي منهجي، وتركيبا لاتجاهات وتيارات مختلفة بل ومتعارضة وهو الشيء الذي يعكسه غنى الخلفية المعرفية التي تستند إليها جمالية التلقي)[1].

وسوف لن نخوض غمار نظرية التلقي بالتفصيل والشرح لأن هذا موضوع الفصل الأخير من هذا البحث، ولكننا نستطيع القول أنها استطاعت أن تقدم تصورا متقدما بالنسبة لفهم العمل الأدبي وتأويله ولكن ما يؤخذ على مفاهيم وأطروحات "**إيزر**" أنها لا تطبق على كل الأجناس الأدبية بل صيغت على الرواية بشكل خاص وفعل القراءة يشمل حتى النص الشعري لكنها قدمت الكثير حول بناء المعنى وإنتاج الوقع الجمالي عبر تدخل القارئ ويبقى المجال مفتوحا أمامه بآفاقه الرحبة خصوصا في مجال اللغة الشعرية بما تحويه من إيحاء وأيقونات في بناء المعنى وبناء الذات أيضا ليبقى فعل القراءة (دينامية تجمع بين معطيات ذاتية وأخرى موضوعية)[2] فأي قراءة تبقى (مصحوبة في معظم الأحيان بشعور من عدم رضى عميق)[3].

---

[1]- ينظر: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، سلسلة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، رقم 24، ص 150.

[2]- المصدر نفسه، ص 169.

[3]- ينظر: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ص 127.

في كل الأحوال فإن أي قراءة لا يمكن أن تجد لنفسها نهاية في اجتياح النص الأدبي إذ (ليس من البديهي قطعا أن نستطيع قراءة نص ما قراءة حقيقية)[1] لذلك فهو دائما صالح لقراءات أخرى. فكان بذلك ما يعرف بالنص الخالد الذي يحمل أكثر من قراءة (والنص الجيد لا يكتسب جماليته إلا من خلال قدرته على إثارة القراء وتساؤلاتهم وهذه الإشارة تتفاوت من قارئ إلى غيره حسب توجهاته الثقافية وآليات القراءة التي توجهه)[2].

كما يبدو أن القراءة اليوم صارت من بين المصطلحات النقدية الأكثر إثارة حتى أنها (زحزحت مفهوم النقد في حد ذاته وأزاحته وانزاحت عنه لما لها من علاقة بانفتاح النص وتعددية قراءاته)[3].

[1]- ينظر: مجموعة مؤلفين، بحوث في القراءات والتلقي، تر: د.محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري حلب 1998، ص 28.

[2]- ينظر: القراءة وإشكالية المنهج، ص 484.

[3]- المرجع نفسه، ص 52.

الفصل الثاني

إتجاهات الخطاب النقدي السياقي

تلج المناهج السياقية النص من سياقه الخارجي وتعده انعكاسا للمحيط الذي تنشأ فيه على اختلافها (منها المنهج الانطباعي الذوقي والمنهج التاريخي وما تشترك فيه أنها تلتمس في النص الأدبي ذاتا أجنبية عن الأدب قام السؤال عنها خارج الميدان الأدبي)[1]. لكنها تفترق في تحديد أولوية المصدر الذي تمخض عنه النص ويمثلها: المنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي خصوصا. والمقصود هنا بالنقد المنهجي (هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها)[2]. يشترط فيه التناسب والتناسق إذ لابد أن يتم بين جوانب ثلاث (الأصول النظرية للمنهج وأدواته الإجرائية والموضوع المدروس)[3].واولوها

[1]- حسين الواد: في منهاج الدراسات الأدبية ، ص53.

[2]- د.محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار النهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ص05.

[3]- سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ط1، دار شرقيات، القاهرة، ص111.

النقد التاريخي:

عرف **ابن خلدون** التاريخ على أنه هو الذي (يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم فى اخلاقهم والأنبياء فى سيرهم والملوك فى دولهم وسياستهم)[1]. هو بذلك تاريخ لماضي الإنسانية والحضارات وما تركه الإنسان من آثار مادية وثقافية من خلال الكتابة والتدوين وهو ذاكرة الشعوب ومرآة الأمة تعكس لنا حوادث الماضي وحقبات من الزمن والتي كانت نتيجة تفاعل بين الأفراد في مكان ما وزمان ما.

أما المنهج التاريخي: وهو منهج علمي مرتبط بمختلف العلوم الأخرى حيث يساعد الباحث الاجتماعي خصوصا عند دراسته للتغيرات التي تطرأ على البنى الاجتماعية وتطور النظم الاجتماعية في التعرف على ماضي الظاهرة وتحليلها وتفسيرها علميا في ضوء الزمان والمكان الذي حدثت فيه ومدى تأثيرها في الظاهرة الحالية محل الدراسة ومن ثم الوصول إلى تعميمات والتنبؤ بالمستقبل. من أهم أعلامه: العلامة **ابن خلدون** في دراسته للعمران البشري، في تحليله لمراحل تطور الدولة وهرمها و"**ماكس فيبر**" في دراسته لبعض الفرق الدينية البروستنتية وتأثيرها في المجتمع آنذاك و(**كارل ماركس**) في دراسته لصراع الإنسان مع الطبيعة وتطور النظم في المجتمع عبر مراحلها التاريخية.

يقترح **يوسف وغليسي** مصطلح التاريخاني كبديل للتاريخي، لأن التاريخانية في منظور علم التاريخ تعني مدرسة تاريخية (ترى أن فهم أي شيء كان يقتضي منا فهم تاريخه)[2]. قول يحيل إلى عبارة "**كارل ماركس**" الشهيرة (لا نعرف إلا علما وحيدا هو علم التاريخ)[3]. وتعني من الوجهة الأدبية (دراسة لحركة أدبية باعتبارها وظيفة للتطور: الفني/ السياسي/

[1]- ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ص12.

[2]- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، من الأسونية إلى الألسنة، ص18.

[3]- م روز تسال، ب.بودين، الموسوعة الفلسفية، م س، ص433.

الاجتماعي/ الديني في مجتمع ما)[1]. فالنقد التاريخي (هو الذي يرمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب، فهو يعنى بالفهم والتفهيم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة والنقاد الذين يجنحون إلى هذا النقد يؤمنون بأن كل تفسير من الممكن بعد ذلك أن يخرج منه القارئ بحكم لنفسه)[2].

ظهر النقد العلمي لدى "**هيبوليت تين**" (1828-1893) كشكل مبكر للنقد التاريخي في ثلاثيته العتيقة (العرق–البيئة–الزمان) تحت وطأت الفلسفة الداروينية ليظهر بعدها "**غوستاف لانسون**" (1857-1934) معلنا سنة 1909 المنهجية الجديدة (دراستنا تاريخية، ومنهجنا سيكون إذن منهج التاريخ)[3]. لينشر بعدها مقالته الشهيرة (منهج تاريخ الأدب) عرف فيها بخطوات المنهج التاريخي وهي كالآتي: إعداد النص الأصلي مع تاريخه كاملا وتاريخ مختلف أجزائه ومقابلة النسخ وتحليل المتغيرات مع البحث عن الدلالة الأولية (المعنى الحرفي للنص) وكذا الدلالات المنزاحة عنه (المعنى الأدبي للنص) وتحليل الخلفية. الفلسفة التاريخية للنص في علاقته مع مؤلفه وعصره ثم دراسة المراجع والمصادر مع الاشارة الى نجاح العمل الأدبي وتأثيره وتجميع المؤلفات التي يمكن أن تكون متقاربة ودراسة الأعمال الضعيفة والمنسية وأخيرا التفاعل بين الأدب والمجتمع.

تأثر به "**ريمون بيكار**" الفرنسي حتى أطيح بمنهجه 1946 على يد "**بارث رولان**" وتم النصر (للنقد الجديد) في فرنسا. ليظهر (**ستيفن غرينبلات**) الناقد الأمريكي بتيار جديد أعاد المنهج التاريخي للواجهة بأسماء جديدة "التاريخانية الجديدة، التحليل الثقافي" ويقوم على (قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات

[1]– يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص18.
[2]– بيلنسكي، الممارسة النقدية، تر: فؤاد مرعي وملك صفور، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1982، ص180.
[3]– عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

التاريخية والثقافية)[1] يراه "**عبد السلام المسدي**" على أنه (سلسلة من المعادلات السببية، فالنص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ فإذا النقد تاريخ للأديب من خلال بيئته)[2].

تعد نهاية الربع الأول من القرن العشرين بداية للنقد التاريخي في الوطن العربي، جسده خصوصا "**طه حسين**" في دراسة لـ"**المعري، المتنبي، ابن خلدون** وغيرهم" حين حاول تطبيق ثلاثية "تين" العتيقة كما أن هناك مجموعة من النقاد نهلوا من منهج "**لانسون**" يتصدرهم **محمد منذور** من خلال كتابه "النقد المنهجي عند العرب"، وأيضا ترجماته لكتاب "**لانسون**" "منهج البحث في الأدب واللغة" ومقال "**مابيه**" "منهج البحث في اللغة".

إن الحديث عن النقد الجزائري يقودنا إلى الكشف عن الوعي الأدبي وتأرجحه بين الذاتية والموضوعية لتباين المستوى الفكري والثقافي عند النقاد فقد أضحى الناقد الجزائري في حيرة لا يدري كيف يهتدي في ظل هذا الزخم من التيارات المتعددة من النظريات والمناهج المتضاربة في أصولها فالحاجة مازالت ماسة لإعادة النظر في المسلمات التي ترتكز عليها المفاهيم الثقافية ومنطلقاتها الفكرية. تختلف في أداء أسلوبها باختلاف المعطيات الفكرية المتصلة بالقيم الجمالية والأبعاد الفنية بين التنظير والتطبيق.

[1]- د.عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، م س، ص08.

[2]- عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص88.

المشهد النقدي التاريخي في الجزائر:

إذا كان النقد حلقة في السلسلة الثقافية التي تسود المجتمع في ظروف معينة فإنه (من غير شك يتأثر بالوضع الثقافي العام في الوقت الذي يمارس فيه هو الآخر تأثيره في البنية الثقافية[1]) لذلك بات من المستحيل الحديث عن نظرية نقدية جزائرية في بداية القرن العشرين، لأن الفكر الثقافي الاستعماري في تلك الفترة كان يسعى ويهدف إلى القضاء على الثقافة المحلية الأصلية، ونشر ثقافته الاستعمارية، المهتمة بطمس المعالم الثقافية والوطنية والتاريخية لأبناء الوطن المحتل بما فيها الموروث الثقافي العربي الأدبي والنقدي. في ظل هذا الجو الثقافي الضبابي، كان من الصعب الحديث عن حركة نقدية جزائرية ناضجة لذلك (كانت الحركة النقدية الأدبية في الجزائر في النصف الأول من القرن العشرين متسمة بالضعف والاضمحلال والركود على عكس ما شهدته في النصف الثاني منه)[2]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا ننسى انشغال الأدباء والنقاد بالجانب السياسي ملبين نداء الوطن وحتى (الاستفادة من الثقافات الأخرى سواء العربية أو الأجنبية كانت ضعيفة أيضا)[3].

يقول **محمد السعيد الزاهري** (أعرض على أدبائنا وكتابنا الجزائريين هذه القصيدة القصيرة، وأرجو من كل أديب "قادر على انتقادها" أن ينتقدها انتقادا أدبيا، وأن يرينا أنموذجا من هذا الفن الجميل، فن النقد الذي هو ميز الخبيث من الطيب والخطأ من الصواب، والصحيح من الفاسد فقد عرفنا أن بالجزائر شعراء فحولا، وكتبه متقدمين، وعرفنا مقدرتهم في أغلب وجوه الكتابة إلا في النقد الأدبي، فإننا لم نعرف مبلغه ببلادنا الجزائر فهل يتقدم أحد من حملة الأقلام إلى هذه القصيدة فيتقدمها بإنصاف سياتها ولا يظلم

[1]- مخلوف عامر، متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص205.
[2]- عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص7-8.
[3]- مخلوف عامر، المرجع السابق، ص208.

حسناتها؟. ليس الانتقاد هو الاقتصار على القدح أو المدح متى وجدا معا)[1]. تعد اذن إلتفاتة جادة حاول من خلالها **الزاهري** إبراز الضعف فى القصيدة (ليختبر يقظة النقاد ومدى قدرتهم وحذقهم في الكشف عن مواطن الخلل والجودة فيها)[2]

بالرغم من ذلك فقد شهدت الساحة الأدبية الجزائرية قبل الاستقلال بعض المحاولات النقدية احتضنتها بعض الصحف والمجلات منها (المنتقد، الشهاب والبصائر) الخاصة بجمعية العلماء المسلمين من أشهر كتابها (**محمد البشير الإبراهيمي، أحمد رضا حوحو، أبي القاسم سعد الله** و**عبد الوهاب بن منصور**)[3] وسميت ممارستها هذه بالنقد التقليدي الذي رسمه لنا نقادنا الأوائل وذاك أمر طبيعي لأنهم استلهموا الموروث العربي اللغوي والبلاغي القديم فانعكس ذلك في ممارستهم النقدية. لذلك يعد **محمد السعيد الزاهري** واحدا من بين النقاد والأدباء المناصرين للاتجاه التقليدي والمناهضين للاتجاه الحديث في النقد الأدبي بالمشرق فقد هاجم "**طه حسين**" هجوما عنيفا بعنوان "طه ماكر حسين شعوبي" (ودعا إلى حرق كتبه وطالب بتحريم إدخالها إلى الجزائر ولا سيما كتابه في الشعر الجاهلي)[4]. ويمكن أن نصف المشهد الثقافي والنقدي الجزائري في هذه الفترة أنه نقد تقليدي فقد (كانت النظرة التقليدية إلى الأدب والفن عندنا لا تهتم بالمنطق والعاطفة، بل ترتكز على الموروث الديني لحماية النفس من الضياع في عالم الكولون الاستعماري، فلم تخرج نظرتهم إلى الحياة عن الأخلاق العامة والعادات المحلية ومحاولة محاكاة القدماء لفظا

[1]- الشهاب، في:1925/12/17، نقلا عن عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الموءسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص263.

[2]- أحمد يوسف، السلالة الشعرية في الجزائر، علامات الخفوت وسيماء التيم، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، 2004، ص75.

[3]- محمد مصايف، المرجع السابق، ص05.

[4]- قرين عبد الله، النقد الأدبي الحديث، (مخطوط ماجستير)، جامعة حلب، 1987، ص31.

ومعنى)[1]. ويمكن تقسيم مراحل للحركة النقدية في الجزائر، في تلك الفترة رغم الطابع العام الذي يجمعها (الاتجاه التقليدي).

المرحلة الأولى: تبدأ مع نهاية الحرب العالمية الثانية وقد سيطرة النظرة التقليدية التي تعتني بالتراث وتدعو إلى التمسك به وإحيائه وبعثه، لذلك كان النقد الأدبي نقدا لغويا وبلاغيا خصوصا على مستوى اللفظ والمعنى، مثل هذه المرحلة (**أبو القاسم الحفناوي، عبد القادر المجاوي، المولود بن موهوب، محمد بن أبي شنب** و**محمد كحول**).

المرحلة الثانية: يمثلها الشيخ **عبد الحميد بن باديس** من خلال حلقات الدروس التي كان يلقيها على تلاميذه. بحيث كان يدعوهم إلى القديم والعناية به، كما كان يعلمهم طرائق دراسة الأدب وأساليبه وقد غلب على ممارسته الجانب الإصلاحي وظهر ذلك جليا في دراسته لكتاب الكامل للمبرد وغيره من الكتب التراثية.

المرحلة الثالث: مثلها الشيخ **الإبراهيمي** الذي كان له دورا بارزا في الحركة الأدبية والنقدية خصوصا ما نشر في جريدة "البصائر" حيث كان ينشر نصائحا وشروطا للأدباء مستعملا ثقافته اللغوية والأدبية العالية في انتقاد الأدباء وتقييمهم وتنبيههم إلى مواطن الجودة والرداءة في أعمالهم.

المرحلة الرابعة: يمثلها كل من "**رمضان حمود** و**رضا حوحو**" حيث كانت لهما أراء تجديدية لمفهوم النقد والأدب تنفتح على ثقافات أخرى يقول **أحمد رضا حوحو** (ومن التعصب النميم أن نذكر النافع الجيد من مذاهب الغير في الأدب والفنون لأن أصحاب هذاالمذهب أو ذاك لا يمد لنا بصلة)[2]. على الرغم من ارتباط هذه المرحلة بالقديم إلا أنها

[1]- قرين عبد الله، النقد الأدبي الحديث، (مخطوط ماجستير)، ص37.

[2]- مخلوف عامر، المرجع السابق، ص210.

تحررت بعض الشيء في أسلوبها وموضوعها محاولة تطبيق بعض المذاهب النقدية الحديثة، كالمذهب الواقعي الذي ظهر واضحا في أدب **أحمد رضا حوحو** والرومانسي الذي مثله كل من "**حمزة بوكوشة، أحمد بن ذياب، عبد الوهاب بن منصور، مولود الطياب** وغيرهم".

يمكن القول إن النقد (حتى الاستقلال لم يركز على النص بقدر ما ركز على أسباب الركود والجمود)[1] والتي من جملة أسبابها الإطلاع على الثقافات الأجنبية العالمية بل وحتى العربية التي عرفت نشاطا نقديا كبيرا لاسيما مجهودات مدرسة الديوان وأبولو والمهجر، والمتتبع لمسار الحركة النقدية حتى الاستقلال لا يجد خطابا نقديا جزائريا يستحق العناية والدراسة قبل 1961 على الرغم من تلك المحاولات المتناثرة. لذلك تعد سنة 1961 تاريخ ميلاد المنهج التاريخي في الممارسة النقدية الجزائرية من خلال كتاب (**أبي القاسم سعد الله** عن **محمد العيد آل خليفة**) الذي حاول أن يجمع من خلاله بين الأدب والتاريخ.

حيث تعرض فيه إلى حياته من خلال (البيئة، النشأة، الثقافة وتجاربه) هذا في القسم الأول، أما القسم الثاني فقد تعرض إلى شعره (السياسي، الذاتي، الاجتماعي، خصائص شعره ومنزلته...)، وفي القسم الثالث عرض نماذج من شعره وقد أوضح منهج بحثه هذا علنا في قوله عن نسخة الديوان (وربطها بالأحداث والمناسبات التي قبلت فيها)[2]. فقد ركز على التفاصيل التاريخية لحياة الشاعر، وارتباط موضوعات شعره بالمناسبة التاريخية التي قيلت فيها مستندا في ذلك على الوثائق التاريخية إلى جانب المشافهة والرواية. هذا وقد جاء كتاب (دراسات في الأدب الجزائري الحديث) ليكون دليلا نقديا آخر يفصح بالمنهاج التاريخي للناقد، حيث يقول بشأنه (لم أعد كتابة هذه الأبحاث ولكني راجعتها لضبط تاريخ

[1]- عبد الله الركيبي، المرجع السابق، ص252.

[2]- أبو القاسم سعد الله، شاعر الجزائر محمد العيد آل الخليفة، م س، ص19.

أو تصحيح عبارة أو نحو ذلك، وكان ذلك رغبة مني في أن تحتفظ هذه الدراسات بطابعها التاريخي... فقد كتب تحت ضغط الظروف الثورية التي كانت تعيشها الجزائر)[1].

لقد كان وفيا لمنهجه في كتابه (تجارب في الأدب والرحلة) تعرض فيه لنصوص **أبي العيد دودو** و**مصطفى الغماري** وغيرهما، أما **عبد الله الركيبي** فقد قدم دراسة "القصة الجزائرية القصيرة" سنة 1967 مارس من خلالها النقد التاريخي مؤمنا بأنه وسيلة لاستنباط دلالات النص حيث صرح قائلا: (اخترت المنهج الذي يجمع بين النقد والتاريخ، فالتاريخ هنا ليس مقصودا لذاته، وإنما هو لبيان خط تطور القصة ومسارها العام، وكيف تطورت وما هي الأشكال التي ظهرت فيها، لأن الأدب يتطور بتطور حياة الإنسان والتاريخ يساعد على تحديد مراحل هذا التطور)[2]. حيث خصص الفصل الأول لنشأت القصة الجزائرية في سياقها التاريخي متعرضا لأشكالها وعناصرها.

في كتابه (دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث) يقول: (الأدب في أية أمة حية لا يستطيع أن ينفصل عن تاريخها، وقد أثبتت الجزائر أنها في طليعة الأمم الحية)[3]. ويرى أن الشعر الجزائري كان تعبيرا صادقا عن حياة الشعب وكيف سجل أطوار حياته، وكيف سار في طريق التطور بجميع مراحله التي مر بها أو مر بها الشعب الجزائري.فراح يقسم الشعر الجزائري الحديث إلى أربع مراحل: شعر الانطواء على الذات– شعر الدعوة إلى النهوض وللنضال– شعر اليقظة– شعر الثورة.

وعبر كل مراحله استطاع (أن يعبر تعبيرا صادقا عن الأحداث وسجلها بصدق وإخلاص فهو من جهة أخرى لم يتعرض إلى مواضيع أخرى من حياة الشعب فيكاد غرضه

[1]– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، م س، ص08.

[2]– عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983، ص06.

[3]– عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، المقدمة، ص7.

الأول والأخير هو أن يسجل الأحداث السياسية البارزة دون أن يتحدث عن وصف الطبيعة أو يعالج بعض النواحي الاجتماعية الأخرى)[1]، رغم أنها (تنقصها الخبرة الفنية)[2].لا ينكر أنه قد مزج بين النقد والتاريخ والدين ويبرر ذلك (ولم أعمد للتاريخ إلا كعامل من العوامل التي توضح الفرق بين شعر مرحلة وأخرى لأن هذا في الأول والأخير هو التعريف بالشعر الجزائري)[3]. ثم يعرض بعد ذلك "الشعر الديني الجزائري الحديث" الذي أعده أصلا أطروحة دكتوراه. في أثناء حديثه عن منهج تلك الدراسة قال (والواقع أننا اخترنا منهجا لهذا البحث يجمع بين التاريخ والنقد)[4] أملاه عليه إيمانه بأن (الشعر نشاط إنساني يعكس ما يجري في بيئة الشاعر من أحداث ووقائع ومفاهيم)[5].

أما **صالح خرفي** الباحث الكبير في تاريخ الأدب الجزائري وعبر بحوثه التي بدأها بـ"شعر المقاومة الجزائرية" سنة 1966 والذي كانت في الأصل رسالة ماجستير، فقد عد الخطاب الشعري مجرد وثيقة لتأريخ المقاومة الجزائرية أثناء الاستعمار بكل أنواعها (مسلحة وقلمية...إلخ) فكان فيها مؤرخا أكثر منه ناقدا أدبيا وفي سنة 1970 تقدم بأطروحة دكتوراه بعنوان "الشعر الجزائري الحديث" وقد قال متحدثا عن منهج الدراسة (استعنا بالتاريخ في فهم النصوص، وموقعها منه وبالمجتمع في فهم ملابساتها وأصدائها واستفسرنا النفسية التي أثرتها المأساة عمقا وإحساسا ولم نغفل السياسة التي تعتبر المنطلق الرئيسي للشعر الجزائري الحديث)[6] قناعة نابعة من إيمانه بأن (دراسة الطبيعة وإلقاء الأضواء على البيئة كمدخل

[1]- عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، المقدمة، ص30.

[2]- المرجع نفسه، ص81.

[3]- المرجع نفسه، ص9.

[4]- محمد مصايف، دراسات في النقد الأدبي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، 1988، ص64.

[5]- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص68.

[6]- صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص08.

لدراسة ظاهرة أدبية فكرية لا يساعد على فهم النص بهدي من ملابساته وظروفه فحسب بل يساعد على تتبع الجذور العميقة للنبتة الأدبية وطبيعة الأرض التي انشقت عنها)[1].

كما نجد أيضا مؤلفه "شعراء من الجزائر" يسعى من خلاله إلى نفض الغبار على بعض أقطاب الحركة الأدبية الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي. وذلك بمدخل إلى الأدب الجزائري الحديث ثم أعقبها بسلسلة "في الأدب الجزائري الحديث" قدم خلالها مسح تاريخي شامل لحياتهم والبيئة التي أنجبتهم، وبعض النصوص المفقودة لهم.

في التسعينات قدم "**أحمد رضا حوحو** في الحجاز" أثبت من خلاله وفائه الشديد للمنهج التاريخي، حيث تحدث فيه عن حياته من مولده إلى وفاته ومن نشأته في الجزائر إلى شبابه في الحجاز إلى عودته واستشهاده. لنعرج إلى **محمد ناصر** حيث عالج الناقد "**مفدي زكريا** شاعر النضال والثورة" و"**أبا اليقضان** وجهاد الكلمة" كما كتب أيضا عن "**حمود رمضان** حياته وآثاره" حيث خص شعره وشعريته بدراسة فكرية وفنية وخص جانب آخر لبعض نصوص الأديب كما كتب أيضا "المقالة الصحفية الجزائرية" حيث قال (ولعل مراعاة المنهج التاريخي الذي هداني إليه وألزمني به في كل مراحل البحث أستاذي المشرف، يعتبر جزءا من الجهد المتواضع الذي تقدمه هذه الرسالة لأنها ترسم تطورا تاريخيا للفكر الجزائري)[2]. يعتبر كتابه "الشعر الجزائري الحديث" الذي تقدم به كأطروحة دكتوراه نموذجا من أرقى النماذج للتعامل التاريخي مع الظاهرة الأدبية رغم استعانته ببعض المناهج الأخرى (الاجتماعية، الإحصائية) وكان معظم ما وظفه مصطلحات خاصة بالنقد الفني.

بعدها **عبد الله حمادي**، من خلال كتابه "مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر" حيث قدم نخبة من الشعراء الإسبان المعاصرين برؤية تاريخية معرجا على تاريخ العرب في

[1]- صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص06.

[2]- محمد ناصر، المقالة الصحفية الجزائرية، المجلد الأول الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978، ص17.

الأندلس وكذلك "دراسات في الأدب المغربي القديم" حيث جعل من النصوص الأدبية وثائقا تاريخية للظواهر والأحداث. كما نذكر أيضا **يحي الشيخ صالح** من خلال كتابه "شعر الثورة عند مفدي زكريا" يفصح عن منهجه التاريخي قائلا: (المنهج الفني بصورة عامة، وإن كان يستفيد من مناهج أخرى كالمنهج النفسي والمنهج التاريخي)[1]. وأيضا **الوناس شعباني** بكتابه "تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980" مصرحا (اقتضتنا طبيعة الدراسة أن نتخذ المنهج التاريخي التحليلي منهجا لنا في هذا البحث فقسمنا الموضوع إلى ثلاث مراحل تاريخية)[2]. وكتاب "الثورة الجزائرية في الشعر العراقي" لـ **عثمان سعدي** وكتاب "الشخصية في الرواية الجزائرية " لـ **بشير بويجرة** حيث استعان فيه (ببعض الجوانب التاريخية والاجتماعية عند الحاجة)[3].

أما **عبد المالك مرتاض،** ومن خلال كتابه "نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر" الذي أصدره في نهاية الستينات فقد أعلن صراحة عن المنهج التاريخي (هذا البحث من أجل البحث عن الحقائق التاريخية بما فيها الأدب المنثور... والمحاولات التي كتبت حول تاريخنا)[4]. فهو يبحث إذا عن الحقيقة التاريخية أكثر منه دراسة نقدية أدبية، ليؤلف بعدها كتاب "فن المقامات في الأدب العربي" سنة 1970 لنيل شهادة الماجستير حيث بحث في تطور فن المقامات في الأدب العربي على امتداد عشرة قرون كاملة عبر تسلسلها التاريخي، لذلك عدت البوادر الأولى للمنهج التاريخي كما استعان بالمصادر الأدبية والتاريخية للإثبات والحجة حيث يقول: (آن لنا أن ننظر إلى مقامات البديع على أنها مصدر غني للمعرفة التاريخية والحضارية والاجتماعية والأدبية جميعا، فإن الباحث يستطيع أن يستمد منها ما لا

[1]- يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، ط1، دار البحث، قسنطينة، 1987، ص11.

[2]- الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1988، ص06.

[3]- بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص06.

[4]- عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ص16.

يستمده من التاريخ)[1] للتعرف على البيئة العربية آنذاك، بيد أنه خصص بابا "للخصائص الفنية للمقامات" درس فيه المقامات دراسة فنية بلاغية، بحيث عدها سلاحا يدافع عن كيان العربية ويحافظ عليها وهو (احتكام إلى نظام اللغة لا إلى أدائها)[2].

ليعقبه بكتاب آخر كان في الأساس رسالة دكتوراه "فنون النثر الأدبي في الجزائر" سنة 1983 عده بعض النقاد قمة عهده بالمنهج التاريخي وآخره في الوقت نفسه غطى خلاله مرحلة عسيرة من تاريخ الجزائر الأدبي، درسه من جوانب ثلاث (سياقية–مضمونية–فنية) على أنها نسخ لوثيقة تاريخية أصلية. فقد ظل (يشق طريقه وسط غابات من المواد الخام وتظل قامته مطلة دائما على محمل ساحة البحث)[3]. وعموما فقد حولوا النص في بعض الحالات إلى مجرد وثيقة لإثبات الحقائق التاريخية كما ركزوا على مضمون النص وسياقاته مع غياب الخصوصيات الفنية. وبالعودة إلى **أبى القاسم سعد الله** في كتابه دراسات في الأدب الجزائري الحديث، نجده يقول (إن الحركة الوطنية قد أثرت في الأدب في جميع مراحلها، غير أن هذا التأثير اتخذ شكل التأييد المطلق، وأغنى الأدب بتجارب سياسية في بعض الأحيان، واتخذ مرة أخرى شكل المعارضة والدعوة إلى مفاهيم جديدة تحقق للشعب حياة أكمل وأوفر كرامة من حياته في ظل الاحتلال)[4].

فنجده قد ربط الحركة الأدبية في الجزائر بالحركة الوطنية حيث أصبح حاملا لتجارب سياسية مرة ومثل شكل من المعرضة مرة أخرى وبهذا فقد ربط الشعر خاصة بالظروف الاجتماعية التي يعيشها الشاعر في عصره وجردة من الاتجاهات "البرانية" الأخرى وحتى

[1]– عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ط14، التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، 1988، ص524.

[2]– عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص88.

[3]– عبد السلام الشاذلي، حول قضايا التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر، م س، ص32.

[4]– ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص28.

الداخلية وجعل بذلك الشعر وسيلة لتسجيل أحداث تاريخية هي المسؤولة عن تطوره ولهذا نجده قد قسم الشعر الجزائري إلى مراحل اقتضتها هذه الظروف وهي:

التيار التقليدي: ويرى فيه أن القصيدة الجزائرية بقيت محافظة على عمود الشعر القديم تحمل معاني ساذجة والموضوعات لا تخرج عن الأغراض المألوفة (رثاء-مدح-زهد-..لخ.) حائلت الألفاظ باردة الصور وبالجملة فقد كان الشعر بضاعة رائجة عند الفقهاء وأمثالهم، وقد مثل هذه المرحلة "**أحمد كاتب الغزالي، عاشور الخنقي، المولود بن الموهوب**" وقد حكم عليه **سعد الله** بالجمود المفرط والتقليد المخجل والسلبية المتناهية لأنهم (لا يمثلون عصرهم –رغم معاصرتهم للأحداث الهامة التي عاشتها الجزائر)[1].

التيار الرومنتيكي: تأثر أدباء هذا التيار بكل من مدرسة المهجر وجماعة "**أبولو**" الرومنتيكيتين كنتيجة محتومة لعوامل اجتماعية وسياسية خلقها الاحتلال فحتى الجانب الرومانسي صبغه بصبغة اجتماعية لذلك عدمدرسة المهجر عربية مجددة في شيء من الحرية والسماح، و**جماعة أبولو** عربية متطورة في شيء من اليسر والترخيص.

التيار الواقعي: أنجبته الحركة الوطنية في تطورها (فبعد تبلور المفاهيم القومية في أذهان الناس ووضوح المبادئ السلمية أو الثورية التي اعتمدت عليها الحركة في خط سيرها المتعرج الطويل كان التعايش بين التيار التقليدي والتيار الرومانتيكي قد بدأ ينفصل وأخذ يفسح المجال لظهور تيار جديد يحمل معه قوى اندفاعية وإمكانيات تعبيرية هائلة)[2]. عده ناقدنا هو أصدق تيار استطاع أن يتصل بالشعب حيث ان (المتتبع للتيارات الأدبية في الجزائر يجد أن خلاصتها جميعا هو التيار الواقعي الذي ظهر كما قلنا في ظل الحركة الوطنية، استمد منها صوره وحرارته وصدقه واتصل معها بالشعب الذي زوده بالعادات والمعتقدات وطرق

[1]- ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص27.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص28.

العيش الذي كان أدبنا التقليدي الرومانتيكي بعيدا عنها)[1]. فمعيار الصدق الفني في نظره هو مدى إخلاص الأديب لمعاناة شعبه وتعبيره عن حالته الاجتماعية فالشاعر الذي لا يهتم بقضايا مجتمعه لا يستحق أن يعرف، لذلك (فيكفي الشعر الجزائري أنه احتفظ بميزة الصدق وأنه كان صدى لخلجات الشعب وأناته وصوتا لكفاحه –منذ استهل– وما يزال معه جنبا إلى جنب لا يفتر ولا يلتفت إلى الوراء ولا تذهله الصفعات التي يتلقاها من وقت لآخر)[2]. في الوقت نفسه يقر بأن (هذا الشعر لم ينضم إلى الأحزاب السياسية ولكنه لم يبق على الهامش يقدح هذا ويطرب ذاك، بل اختار منظمة وطنية أخرى غير سياسية بالرغم من أنها كانت تحمل شعارات "الإخاء–العدالة–المساواة–الحرية" تلك هي جمعية العلماء المسلمين)[3]. وقد قسمت الشعر إلى أقسام هي:

شعر المنابر أواخر القرن 19 (1925): مثله "**عاشور الخنقي– عبد الرحمن الديسي–أبو اليقضان– الطيب العقبي– محمد اللقاني– السيعيد الزاهري– الهادي سنوسي–أحمد الغزالي– أحمد المكي**".

شعر الاجراس (1925 _1936): شهدت خلاله الجزائر مولد الحزبين الاشتراكي والشيوعي وجد خلالها الشعر شعبا قلقا وفتح عينها على أشياء كثيرة لم يدرك بعد حقائقها، ومثله "**محمد العيد آل الخليفة– الأمين عموري–جلول البدوي–مفدي زكريا**".

---

[1]– ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص29

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص32.

[3]– ينظر: الرجع نفسه ، ص35.

شعر البناء (1936-1945): مثل إحساسات الشعب ووعى الأهداف الوطنية، ومثله بحق "شاعر الشعب **محمد العيد آل الخليفة**".

شعر الهدف (1945-1954): وهنا تظهر أحداث 8ماي1945 (لم تكن لتظهر لولا التطور الكفاحي الذي كان يدنو من الهدف)[1]، وكان في طليعة شعراء هذه الفترة "**الربيع بوشامة - عبد الكريم العقون - أحمد غوالمي- موسى الأحمدي- حسن حموتن- الأخضر السائحي- أحمد سحنون - مفدي زكريا**". مع احتفاظه بـــ(رسالته التعليمية والإصلاحية)[2].

شعر الثورة 1954: بدأت باشتعال الثورة التي أذكت العواطف وهزت المشاعر والأقلام وفتحت أمام الشعر آفاقا ما كان يستطيع أن يحلم بها لولا الدم والنار والحديد، وقد تفجرت نتيجة لذلك عواطف الشعراء، شعر ثوري عارم يسجل انتصارات الثورة ويبشر بالاستقلال والغد الحر[3]. تميزت بالحماس والعاطفة المجنحة، يفتقر للخيال الموحى والتأمل الخلاق مثل هذه الفترة "**أحمد الباتني- محمد صالح باوية - صالح الخرفي - أبو القاسم خمار - عبد السلام حبيب - عبد الرحمن زناتي**". كما يرى أن (الأدب الجزائري الحديث وخصوصا الشعر لم يكن مند ظهوره محدود الهدف عميق الصوت وإنما ظهر إلى جانب النشاط الوطني الآخر، وسار معه دون أن يتمرد على مفاهيم معينة ذاتية)[4]. فالشعر الجزائري الحديث كان بحق (صورة صادقة معبرة عن كفاح الشعب)[5].

[1]- ينظر: أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص39.

[2]- المرجع نفسه، ص43.

[3]- المرجع نفسه، ص46.

[4]- المرجع نفسه، ص32.

[5]- المرجع نفسه، ص70.

هي إذن دراسة احتفظت بطابعها التاريخي والعاطفي فالشعر وليد الأحداث التاريخية، والشعب الجزائري الحديث وليد الكفاح والثورة لا غير، وكأنه سجل تاريخي موضوعه وهدفه التاريخ لا غير. فالقصيدة هي حاملة الثورة وهموم المجتمع والإنسان وهي القضية بكل أبعادها.

النقد الاجتماعي (علم الاجتماع والأدب):

يسجل التاريخ الأدبي أن علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي كانت موضوع اهتمام المفكرين اليونان **أفلاطون** في التشريع لجمهوريته و**أرسطو** فن الشعر وفن الخطاب و**هوراس** في فن الشعر، وقد اقتصروا على مسألة الأخلاق إلى جانب الفائدة التعليمية والمتعة الجمالية فـ **أفلاطون** مثلا (قد طرد الشعراء من جمهوريته الفضلى لأنهم يفسدون الأخلاق، أما الذين ينظمون الأشعار لتأجيج حماسة المحاربين فلهم التقدير كله)[1]. وبعد انتشار الحركة الصناعية في أوربا بدأ اهتمام بعض علماء الأدب فوثقوا الصلة بين الدراسة العلمية والأدبية فتأسست العلاقات بين الفن والأدب أثناء القرن التاسع عشر وازدادت تطورا خلال القرن العشرين (وهما القرنان اللذان تطورت فيهما العلوم الاجتماعية على نحو كبير سواء على المستويين النظري والتطبيقي معا ذلك بأن المستويات الكبرى لكل من الحتمية والقصدية طبعت التطورات المثيرة التي وقعت لهذه العلوم خلال القرنين الاثنين المذكورين وذلك انطلاقا من الرومانسية الشيوعية التي أسسها الكاتب الألماني **هردر** (1744-1803) إلى المدرسة الواقعية الروسية التي أسسها بيلنسكي (1811-1848)[2].

تعد **مدام دي ستايل Madame de Staël** (1766-1817) من رواد الدعوة إلى المدرسة الاجتماعية للأدب في كتابها "الأدب وعلاقاته بالنظم الاجتماعية" وهي محاولة لدراسة التأثيرات التي تربط قضايا المجتمع بالأدب حيث أكدت أنه لا نستطيع فهم الأثر الأدبي وتذوقه تذوقا حقيقيا في معزل عن المعرفة بالظروف الاجتماعية التي أدت إلى إبداعه وظهوره. فالأدب كما قال **بونالد Bonald** (تعبير عن المجتمع) مؤكدة على ما يعرف بالقراءة التعاقبية للأدب فهو يتغير بتغيير المجتمع وزيادة نصيب أفراده من الحرية. أما

[1]– ينظر: د.إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، مختارات أردنية، دراسات نقدية، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2002، ص51.

[2]– ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، ص15.

هيبوليت تايم (**Hippolyte Taime** 1828-1893) في دراسته الاجتماعية للأدب الانجليزي فقد أقامها على أساس ثلاثية (الجنس-البيئة-العصر) (فلكي نفهم أي عمل أدبي يجب علينا أن نتعرف على الصورة العامة للحالة الاجتماعية والتقاليد السائدة في البيئة)[1]. فحقيقة الأعمال الأدبية ترتكز على (ما يحاول الفنان أن يعبر عنه من خلال طبقته ومجتمعه وجنسيته وعصره)[2]، لذلك فهو يرى أن (العمل الأدبي يكون أفضل عندما يكون ممثلا لعصره بوضوح)[3]. فكانت علاقة الفن بالمجتمع هامة وحيوية حيث أن الفن لا يولد من فراغ ولكنه (عمل مؤلف قائم في زمان ومكان معنيين، ويستجيب لمجتمع هو فيه... فالناقد الاجتماعي يهتم بتفهم البيئة الاجتماعية)[4]. فكلما (كان الكتاب أصدق تمثيلا لطريقة وجود أمة بأسرها... كانت مكانته في الأدب أرفع)[5].

هذه الرؤية السوسيولوجية استمدت من الفلسفة المادية الجدلية لـ **كارل ماركس وإنجلز**، وقد ظهرت في مطلع القرن الماضي وتطورت (مرتبطة بالتقدم العلمي وبمسيرة الحركة العالمية الثورية)[6] هدفها تحليل الإنتاج الاجتماعي باعتباره أساس الوجود. حيث عد النص في نظرهم ضمن قائمة البنى الفوقية التي تعكسها البنية التحتية للمجتمع وهذا ما دعا الناقد السوفياتي الشهير "**غريفور يفيتش**" إلى التشديد على الرؤية التاريخية الاجتماعية في الإبداع الفني من زاوية الجدل الطبقي.

1- ينظر: شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، ص13.

2- المرجع نفسه، ص15.

3- المرجع نفسه، ص20.

4- ينظر: إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ص06.

5- ينظر: شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص21.

6- روز نتال ب.يودنب، الموسوعة الفلسفية، م س، ص433.

في خمسينات القرن الماضي بدأت تتحدد معالم علم الاجتماع الأدبي حيث تأسست بعض المعاهد لدراسة الأعمال الأدبية في ضوء نظريات علم الاجتماع. ولا شك أن لمجال سوسيولوجية العمل الأدبي أهمية بالنسبة للنقد الأدبي خصوصا وأن غاية الأدب عندهم مرتبطة بموقف الأديب من الصراع الذي يسود المجتمع. (فإذا كان المجتمع يشهد صراعا طبقيا حدد هدف الأدب وغايته بنصره إحدى الطبقتين أو التعبير عن إحداهما[1]). وقد (اقترن النقد الماركسي بعلم الجمال وظهرت تسميات جديدة للنقد الماركسي... منها النقد الأيديولوجي، الواقعي، الواقعية الجديدة والنقد الاجتماعي، فأعطيت النصوص الأدبية تفسيرات وتأويلات جديدة مثلما تم تقويمها وفقا لمعايير جديدة[2]).

فالبنية التحتية في التحليل الماركسي تتعارض ومفهوم البنية الفوقية التي (تعني مجموعة مكونة من النظام السياسي "جهاز الدولة"، والنظام الأيديولوجي "القضائي، المدرسي، الثقافي والديني" الذي يقوم على قاعدة اقتصادية معينة أو البنية التحتية)[3]. فالعمل الأدبي من حيث هو أيديولوجيا، فهو تعبير عن رؤية العالم وهو عمل جماعي، تتغير موضوعاته العامة بتغير الزمان لتتلاءم والبنية الاجتماعية التي يعالج مشكلها وخصوصا الصراع الدائر بين الطبقتين. لذلك فالماركسية لا ترى أن حياة الكاتب في حد ذاتها قادرة على إفادتنا بشيء ما كما إدعى **تين**.

إن كل كتابة تستطيع تمثيل بعض المظاهر لمرحلة تاريخية بعينها بحق: تعد شرعية ذلك بأن الكتابة المقبولة هي التي (تزرع جذورها في وعي مرحلة تاريخية معينة، وتعبر عنها بواسطة تأويل عالم الشخصيات المنسجم الفني)[4]. فكان النقد الاجتماعي أكثر رواجا من

[1]– ينظر: الدكتور إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، ص53.

[2]– جون جريجل، الأدب والفن في ضوء الواقعية، تر: محمد مفيد الشوباشي، المرجع السابق، ص54.

[3] – Petit la rousse en couleurs, infrastructure, Paris,1994.

[4]– ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، ص106–107.

غيره، غايته أن يبرهن على نموذج حتمية الإبداع بواسطة المجتمع مصرا على ربط الإبداع بصراع الطبقات.

رؤية يراها النقد الجديد أنها أهملت الجانب الشكلي الجمالي، فشكل الكتابة عندهم لا يأتي إلا في المقام الأخير الشيء الذي دفع إلى قيام البنيوية... التي ترفض التاريخ الاجتماعي والسياسي، وهذا ما أدى **بارت Barthes** (1915-1980) إلى كتابة مقالة "ما النقد؟" فالنقد الماركسي في نظره يصدر أوامر استعلائية بحكم القواعد المسبقة التي يضعونها أمام المبدع والناقد كلاهما فالمبدع يجب أن يتناول بمطلق الحرية الفنية قضايا مجتمعه وعصره دون أن نأمره بالتحدث بطريقة مسبقة.

لا شك أن لمجال السوسيولوجية في العمل الأدبي أهمية بالنسبة للنقد الأدبي، ولكن ميدان النقد الأدبي يبقى دراسة العمل الأدبي لا سوسيولوجية المؤلف والجمهور، فلا يمكن اتخاذ الأثر الأدبي مجرد وثيقة تاريخية لاكتشاف الظواهر الاجتماعية المميزة لعصر ما أو مجتمع ما، وتبقى بذلك القيمة الاجتماعية التي يجنيها المحلل الاجتماعي للأدب مختلفة عن القيمة الفنية التي يصل إليها الناقد الأدبي في تحليله لنفس العمل، (فتجرؤ علم الاجتماع على دراسة ما كان في أصله للجمال، وبالجمال وإلى الجمال وضمن الجمال، في إطار غير جمالي لا ريب في أنه هو الذي يجعل نظره أمام الأدب والفن حسيرا وموقفه منه قصيرا)[1].

فاهتمامهم بالموضوعات والأفكار جعلهم يهملون الشكل الفني وهنا ظهرت الدعوة لإعادة النظر في هذا الاتجاه، وشرع النقد الماركسي يتحرر شيئا فشيئا من هيمنة أراء النقاد أمثال "**جدانوف**" وينسب إلى كل من "**جورج لوكاتش** و**غولدمان**" التجديد في النقد الماركسي. فقد أصدر **غولدمان** كتابه "من أجل دراسة اجتماعية للرواية" وقد سبقه أستاذه "**جورج لوكاتش**" الذي أصدر كتابه "نظرية الرواية" عام 1920 عبر فيه عن الرفض

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص115.

الرومانسي للرأسمالية، والبعد الصوفي في مؤلفات "**دستويفسكي**"، ثم تعرض للعصر اليوناني الذي يرى فيه العصر الذهبي لأنه العصر الذي استطاع الفرد أن ينسجم مع المجتمع وغاب فيه الشعور بالاغتراب –في نظره– بسبب اتفاق طموحاته مع العالم الخارجي وهو ما تجلى في "الملحمة الهومرية" حيث يعرف البطل أن مصيره مسطر من قبل الآلهة، فهو يشعر بالاطمئنان التام لأنه يدافع عن قيم المجتمع بأسره، ثم ينتقل إلى الرواية التي ظهرت مع نشأة المجتمع الرأسمالي حيث تخلى الإله المسيحي –حسب **لوكاتش**– عن الكون وترك الإنسان في عزلة تامة، لا يجد جوهر الوجود إلا داخل نفسه وبدأ الشعور بالعزلة يتسلل إلى الروح لتدخل في صراع مع العالم الخارجي فتظهر حلقة فاصلة بين الملحمة والرواية وهي: الفروسية القريبة في بنائها من الملحمة الإغريقية، حيث انقسم العالم إلى قسمين، عالم ميتافيزيقي وعالم منحط تائه وهو ما استطاع "**دانتي**" أن يجسده في "الكوميديا الإلهية".

ليستمر بعدها المجتمع الرأسمالي في حدة هذا الصراع لتظهر رواية "دون كيشوت" لـ"**سرفانتس**" ليحمل البطل مغامرات فاشلة لم تجد نفعا بسبب عدم وعيه بطبيعة الواقع المادي، فتعقبها بعد ذلك الرواية السيكولوجية الصراع بين النفس والمجتمع، مثلت هذه المرحلة رواية "التربية العاطفية" لـ"**فلوبير**".

وكمرحلة توافقية بين قيم البطل الأصلية والعالم الخارجي كانت "الرواية التعليمية"، ترتكز على تجربته الحياتية حيث يسيطر فيها العالم الخارجي على ذاتية البطل. فعندما قامت ثورة أكتوبر 1917 اعتقد "**لوكاتش**" أن العالم الجديد الذي كان يبشر به "**دستوفسكي**" في روايته قد أقبل، لكن سرعان ما تأكد له غيابه في 1930 بعد فشل الحزب الشيوعي في الحكومة الشعبية المجرية. وعليه فقد قسم الرواية في تطورها إلى خمسة مراحل:

ولادة الرواية: حيث ظهرت مع قيام المجتمع الرأسمالي وكانت تندد باستعباد الإنسان في المجتمع الإقطاعي وتندد أيضا بتدهور الإنسان في هذا المجتمع الجديد ويمثلها خصوصا "**سرفانتس- دابلية**"

غزو الواقع اليومي: حيث سيطرت الطبقة البرجوازية على المجتمع فظهرت المحاولات الأولى لخلق "البطل الإيجابي" ومثلها خصوصا الأدب الانجليزي "**سمولت** و**فيلدينغ**".

السلطة الروحية: حيث وضعت الثورة الفرنسية حدا للأوهام البطولية لمنظري الطبقة الرأسمالية، حيث بدت تناقضات المجتمع البرجوازي أكثر وضوحا.

المرحلة الطبيعية: اشتد فيها الصراع الطبقي حيث صور الأدباء المجتمع كعالم ثابت وغاب عنها الطابع الملحمي في الرواية واستعملوا الوصف والتحليل ويمثلها "نقد زولا لبلزاك".

آفاق الواقعية الاشتراكية: أوجدت الرواية هنا بطلا ملحميا لا تتناقض مصالحه ومصالح المجتمع في الرواية الجماعية للنضال والتضامن، وقد عدت رواية "الدون الهادئ" لـ"**شولوخوف**" قمة الشكل الملحمي في الرواية الواقعية الاشتراكية. إنه لا يؤمن بالنظرية القائلة: (إن الأدب مجرد انعكاس للحقيقة الواقعية، ذلك لأن الأدب في رأيه هو معرفة تلك الحقيقة)[1] فهو بذلك لا يرفض فكرة التصوير الفوتوغرافي للحقيقة. انه عمل يهدف الاستعلاء على الواقع بدلا من تصويره أمام أعين القراء. وهكذا نجده قد أهمل الدور الجوهري للغة وعدها المنظار الذي من خلاله ينظر إلى الأيديولوجية وهي تتفاعل مع الحياة فـ(الأيديولوجية لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال العلامات اللغوية)[2].

[1]- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ص33.

[2]- المرجع نفسه، ص39.

رغم دفاع بعضهم عن محاولة إظهار جوهرها الأساسي في الإبداع الأدبي، لكنها تبقى في نظرهم وسيلة من وسائل التفاعل في الخطاب الاجتماعي، ويبقى الأدب مرتبط كل الارتباط بعملية التطور التاريخي الذي يمر به المجتمع، (فالإنسان كائن تاريخي زمني، وهو يسهم في تشكيل العالم وتغييره وفق الشرط التاريخي والقوانين الاجتماعية)[1]. وأصبحت علاقة الأدب بالمجتمع علاقة تبادلية لذلك نجد (الأدب البروليتاري لا يؤدي إلى خلق ثقافة بروليتارية فحسب وإنما يخلق ثقافة اجتماعية ترتكز على قاعدة مجتمع بدون طبقات)[2]. فتصبح المؤسسات العامة لا مجرد مجالات للإنتاج فحسب بل(مجالات للإلهام الفني والإبداع الأدبي[3].

بذلك أصبح تطور الفن والأدب مرهونا ن بتطور العوامل الاجتماعية (فإن كل نوع أدبي –إذن– يكون محكوما في نشأته وتطوره بوضع اجتماعي محدد ومحكوما في طبيعته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع)[4] وبهذا فإن _على الأديب أن لا يقتصر على تصوير معطيات الواقع بل يتجاوز ذلك إلى (إكمال ما يشوبه من نقص وإلى ما يرهص به من جديد)[5]. ويتضح من هذا كله أنه طالما بقي الأدب يحافظ على صلته بالمجتمع فإن النقد الاجتماعي سيبقى قوة فعالة نشطة في ميدان النقد الأدبي رغم أنه لا يقيم وزنا للموهبة الفردية ولا للدوافع السيكولوجية ولا للقضايا الجمالية والذوقية ويقدم لنا(تصورا ميكانيكا لعملية الكتابة فتجعل منها إنتاجا

[1]– شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص14.
[2] - L : Iratsky, littérature et révolution, p403.
[3]– محمد أمين العالم، الثقافة والثورة، دار الآداب، بيروت، "1، 1976، ص93-94.
[4]– عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1973، ص123.
[5]– المرجع نفسه، ص210.

كأي إنتاج حرفي[1]). فالعمل الفني والأدبي من الصعب أن تعزى فيه العبقرية إلى جانب واحد من جوانب الإنسان أو المجتمع.

أما في النقد العربي الحديث فقد ظهرت بذوره منذ مطلع القرن السابق، حيث لا يكاد نقاد النصف الأول من ذاك القرن الخروج من دائرة "**تين**" و"**لوسين**" و"**سانت بلف**" وغيرهم ويظهر ذلك في أعمال الرواد أمثال "**طه حسين، أحمد أمين،** جماعة الديوان **وسلامة موسى**"، وقد تميز الاتجاه الاجتماعي في هذه المرحلة بالتنظيرات الحماسية لا تحكمه قضايا ثابتة لغياب قاعدة فلسفية ثابتة ثم نجده قد تطور بعد الحرب العالمية الثانية حين اتجه النقاد والأدباء نحو أوربا الشرقية خصوصا بعد قيام ثورة 1952 في مصر، فاطلعوا على المفهوم الاشتراكي للثقافة، ويمثل هذا الجيل من النقاد "**لويس عوض محمود أمين العالم، محمد منذور، غالي شكري، حسين مروة** و**نبيل سليمان**".

وقد حاولوا جميعهم البحث عن معادل اجتماعي للظاهرة الأدبية في إطار التصور الواقعي الماركسي، وقد توسع أكثر خلال فترة السبعينات حيث عرفت هذه الفترة بالهيمنة الاشتراكية. فـ **أحمد أمين** مثلا من أبرز من تزعم بداية هذا الاتجاه في النقد الأدبي العربي الحديث، فالأدب يجب أن ينظر فيه (الأدباء إلى مجتمعهم الحاضر يشتقون منه رواياتهم وأقاصيصهم وشعرهم ومقالاتهم ويصوغون منه فنونهم الأدبية، أما موضوع الأدب فهو "فلاح بائس، صانع مسكين، زوجة تعسة، فقر ومرض")[2].

فالفن لا يجب أن يظل محصورا في القضايا الفردية وإنما ينبغي أن يساهم في نهضة المجتمع بما يسديه إليه من خدمات إصلاحية لأن مهمة الأدب قيادة الجماهير وتوعيتها[3].

---

[1]- ينظر: الدكتور إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، ص58.

[2]- أحمد أمين، فيض الخاطر، مكتبة النهضة، ط2، 1961، ص65-66.

[3]- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص26.

فالنزعة الاجتماعية لديه يحكمها الوازع الأخلاقي والاتجاه الاجتماعي في الأدب فرعا من فروع الاتجاهات الفنية الأخرى بما فيها اتجاه الفن للفن، كما أصدر "**سلامة موسى**" كتابه "الأدب الانجليزي الحديث" حين تحدث فيه عن النزعة الاجتماعية التي تميز بها الأديب الانجليزي مهاجما الأدباء العرب في اهتمامهم بالأدب العربي القديم (بأسلوب الكتابة دون أن يراعوا أسلوب الحياة)[1] أي أكثر من اهتمامهم بمشاكل المجتمع وقضاياه ثم جاء كتابه "الأدب للشعب" الذي هو في حقيقته ملخصا لكل النظريات الاجتماعية التى تبناها في كل أعماله، (فالأدب الرفيع هو التنقيب عن معنى الحياة ودلالتها، وهو البحث في طبيعة الكون، وهو إقناع الإنسان بأن يكون إنسانيا وهو ابتكار القيم الجديدة تأخذ مكان القيم القديمة وتزيد الدنيا والبشر جمالا وسعادة وطعاما للجائعين)[2].

[1]– سلامة موسى، الأدب الانجليزي الحديث، المطبعة المصرية بمصر، ط2، 1948، ص3.

[2]– سلامة موسى، الأدب للشعب، مؤسسة الخانجي بمصر، 1961، ص5.

المشهد النقدي الاجتماعي في الجزائر

وعلى غرار البلاد العربية فقد مارس النقاد الجزائريون النقد الاجتماعي خصوصا في السبعينات من القرن الماضي بصورة لافتة بسبب هيمنة الأيديولوجية الاشتراكية على المجتمع الجزائري فأفرزت الثورات "الزراعية، الصناعية والثقافية" حينها شدد النقاد على البعد الاجتماعي للنص الأدبي منفتحا على أيديولوجية "**لنين وماركس**" من جهة، وتقديم "**لوكاتش وغولدمان**" من جهة ثانية وقد نجم عن ذلك كما نقديا هائلا ينادي بالنقد الاجتماعي للأدب، يترأسهم:

محمد مصايف:

يؤمن ناقدنا بالرسالة الاجتماعية للأدب والدور النضالي الجماهيري الذي ينبغي أن يضطلع به فـ (رسالة الأديب الجزائري رسالة مزدوجة فمن الجهة الأولى تنتظر منه أن يكون لسان الطبقة الكادحة ومن جهة ثانية ينبغي له أن يعمق الاتجاه العقائدي التي تعتنقه وتسير عليه هذه الطبقة)[1]. وعلى الناقد (ألا يغفل الجانب الاجتماعي في أعمال الأدباء فيبين العلاقة التي تربط بين هذه الأعمال وبين تطلعات المجتمع ومدى خدمة هذه الأعمال لآمال الطبقات العاملة المحرومة فتحديد الناقد الاتجاه العام لا ينبغي أن يكون حياديا بل ينبغي أن يمتحن مدى التزام الأديب بقضايا المجتمع)[2]. وقد كتب "دراسات في نقد الأدب" وصرح في مقدمته (كنت أنظر إلى النص على أنه أثر أدبي يعبر عن قضايا اجتماعية أو قومية أو عاطفية دون إغفال الجانب الفني ودون الأثر الأدبي، أي نظرة إلى مضمون هذا الأثر ومدى علاقته بنفس صاحبه والمجتمع)[3].

[1]- محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص64.

[2]- المرجع نفسه، ص22.

[3]- المرجع نفسه، ص05.

يبدأ الدراسة بتلخيص محتواه وتتبع دلالاته الاجتماعية ثم يعرض لبعض جوانبه الفنية ففي دراسته للقصة الجزائرية الحديثة خصص الفصل الأول للحديث عن الثورة "شعبية الثورة، عروبة الثورة، الثورة الزراعية"، أما الفصل الثاني فكان لدور القصة في التعبير الاجتماعي "الإقطاع، الهجرة، البرجوازية...". وفي الفصل الثالث القصة الجزائرية والاختبار القومي وأخيرا الفصل الرابع فكان للخصائص الفنية للقصة القصيرة، وهو تحليل رأى فيه **محمد ساري** أنه لا يعرف الخصوصية الفنية للأدب لأنه يرى في القصص (مرآة عاكسة ميكانيكيا للحياة الاجتماعية)[1].

وفي دراسته "للزاوية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام" نجده قد قسمها بحسب الملامح العامة الى"الرواية الأيديولوجية، الواقعية، الهادفة... إلخ" أما بنية خطابه فقد كانت منصبة على المحتوى الاجتماعي وما يحمله من صراعات طبقية. أما في كتابيه "دراسات في النقد والأدب وفصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث" فقد كان الالتزام هو المعيار الأساسي الذي يحتكم عليه ويعرفه على أنه (اعتناق هذا الأديب شاعرا كان أم كاتبا لموضوعات وطنية أو إنسانية أو مذهبية)[2] مع شرط الاقتناع ورغم أنه قد دعى إلى عدم التقيد بمنهج واحد من جهة (والدعوة إلى امتلاك منهج محدد من جهة ثانية)[3] ولكن اعتناقه للنقد الاجتماعي كان واضحا عبر ما عرضناه من دراسة سبقت.

عبد الله الركيبي:

صرح من خلال كتابه الموسوم بـ "الشعر الديني الجزائري الحديث" على أنه (إذا كنا نلح على التغيير الاجتماعي للأدب دون إهمال الجوانب الأخرى فلأننا نؤمن بأن الشعر

[1]- محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1984، ص108.

[2]- محمد مصايف، فصول النقد الأدبي الجزائري، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص194.

[3]- محمد ساري، النقد الأدبي وتطبيقاته عند مصايف، ص79.

نشاط إنساني يعكس ما يجري في بيئة الشاعر من أحداث ووقائع ومفاهيم)[1] . ورغم إعلانه المسبق للمنهج التاريخي، ولكنه يراه أنه أساس "التفسير الاجتماعي للأدب" حيث تطرق لسياقات الاجتماعية والثقافية والفكرية والدينية في إطارها التاريخي وقد خص الشعر الجزائري بأنه (إنتاج عبر عن قضايا شغلت أصحابه وأذهان الناس في عصر له مفاهيمه الخاصة وظروفه المعنية)[2]. أما كتابه "قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر" فقدتناول فيه العروبة والوحدة في الشعر الجزائري، القضية الفلسطينية والقضايا العربية، لكن الخصائص الفنية لم تنل الحظ الوافر في هذه الدراسة لاهتمامه بانعكاس الواقع في النص الأدبي.

نفسه الانطباع الذي أورده في كتابه "الأوراس في الشعر العربي" وتأكيده على أن الأدب في خدمة الإنسان وغده الأفضل. وقد تنبه إلى المنهج الجمالي الاجتماعي لشعوره بالتقصير قائلا (لعل الوقت قد حان كي نأخذ بالمنهج النقدي الجمالي الاجتماعي)، فالفن عنده لا يجب أن يظل محصورا في معالجة القضايا الفردية وإنما ينبغي أن يساهم في نهضة المجتمع بما يسديه إليه من خدمات إصلاحية لأن مهمة الأدب قيادة الجماهير وتوعيتها[3].

محمدساري

روائي ناقد ومترجم حاول التنظير للبنيوية التكوينية من خلال كتابه "البحث عن النقد الأدبي الجديد" وهو من الذين يؤمنون بأن النقد يجب أن يفصل عن الإبداع لأنه يعيقه ويقيد حرية الكاتب بمنحه طريقة معلومة للكتابة فيصده بذلك عن التجريب والابتكار فهو لا يهتم كثيرا بالنقد وحدوده بل (أطلق سراح خيالي وموهبتي وتجربتي لعلها

[1]- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص08

[2]- المرجع نفسه ، ص715.

[3]- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص26.

تصيد الجديد ولا تبقى حبيسة القوانين المكرسة المعروفة)[1] (فعملية الإبداع تولد انعكاس موضوعي للتيارات الاجتماعية)[2].

لكن في الوقت نفسه يعترف ببعض خصوصية النص عن الإطار الاجتماعي فالأحداث أولا واللغة والأسلوب بعدها، عناصر لابد من توافرها في العملية الإبداعية الأدبية، فاللغة والأسلوب هنا من (عناصر تليين وتزيين وتحبيب هذه الأحداث للقارئ)[3] بل قل اللغة والأسلوب هما الجاذبية التي تجلب القارئ للنص الذي سيعرفه على الأحداث التي تحكي المجتمع في مرحلة من مراحل تاريخه ولذلك (فقد أضحت تأخذ من وقته الكثير وهذا ما جعله يشدد كثيرا على الاهتمام بالجماليات الفنية للخطاب الروائي، فيجب على الأديب أن يسخر فنه لخدمة الجمال الفني والتمتع به أيضا ثم خدمة ما يصبوا إليه المجتمع، حتى لا تتهم الأنظمة الاشتراكية بالفشل في خلق فن روائي أصيل وتتحول بذلك كل الروايات إلى خطب سياسية حزبية حيث قال: (إننا بهذه الطريقة نشجع المتحاملين على الأنظمة الاشتراكية في العالم بقولهم أن الاشتراكية فشلت في خلق فن روائي أصيل، بل كل القصص والروايات عبارة عن خطب سياسية حزبية وتحقيقات صحفية بعيدة عن الفن القصصي)[4].

وقد حاول تطبيق هذه الرؤية المنهجية على نصوص روائية كرواية "الليل ينتحر" (**لـ بكير بوراس**) ليخلص إلى أنها رواية مثقلة بالشعائرية والسطحية بعيدة عن السمو الفني ثم على روايات أخرى لـ"**طاهر وطار، رشيد بوجدرة، إسماعيل غموقات** و**مالك حداد** والتي في معظمها كانت ملائمة لرؤيته تلك ولكنها رغم أنه نظر لها تنظيرا بنيويا تكوينيا

---

[1]- حوار مع محمد ساري أجراه مع (مجلة الأثر)، 14 ماي 2012.

[2]- محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1984، ص61.

[3]- حواره مع الأثر.

[4]- حواره مع الأثر.

لكنه يبقى على مستوى الفهم والشرح فقط ولم يستطع إحكام قبضته لها تطبيقيا لصعوبة ذلك فقد صرح قائلا: (تهت في دهاليز هذا الفكر لأن ذلك يقتضي عمرا كاملا... لا أستطيع استيعاب المنهج النقدي وخلفياته المتعددة ولم أهضم إلا القشور)[1] نجح إلى حد ما في توظيف المصطلحات المستمدة من المرجعية اللوكاتشية (البطل الإيجابي، البطل السياسي، الفهم والشرح...إلخ).

ويبقى ناقدنا ذا ثقافة عميقة ومتنوعة فقد كان يعايش النصوص ويحسها، يعالجها بتفكير استقرائي ثم نقد اجتماعي وتقيمي وفيها من النظرة الجمالية نصيب.

الأعرج واسيني:

أطلق عليه "الناقد الواقعي" كتب "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" الذي يعد (أول دراسة منهجية منظمة للرواية الجزائرية في ضوء التصور الاجتماعي الواقعي)[2]. فهو ينظر للرواية على أنها إنتاج الثورة الوطنية وإرهاصاتها ثم تطورت بفعل التحولات الديمقراطية ويحدد تاريخيا ثورة الفلاحين 1871 على أنها (تشكل البذرة الصالحة للوعي التاريخي للجماهير الشعبية الواسعة)[3] وساهمت أيضا (في تشكل الفكر الاشتراكي)[4]. كما درس عدة نماذج روائية برؤية اجتماعية خصوصا الروايات ذات الطابع الواقعي الاشتراكي، وكان ينطلق في ذلك من التناقضات الاجتماعية الموجودة في النص الروائي لأنها السبب في خلق

[1]- جريدة الشعب، لقاء مع الأديب الناقد محمد ساري، ع11-77، 11 أوت 1988.

[2]- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر في الأنسونية إلى الألسنية، ص50.

[3]- الأعرج واسيني، الاتجهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص09.

[4]- المرجع نفسه، ص17.

الصراع الطبقي، خصوصا منه بين الطبقة المحرومة والطبقة البرجوازية (الموقع الطبقي لكل شريحة)[1] وتقاس على حسب (وسائل الإنتاج وعلاقات الإنتاج وتحديد المالك)[2].

وهو منهج أكاديمي علمي، يجمع بين المادة الأدبية من مختلف مضامينها، ويقوم بتفسيرها وتحليلها وتتبع جزئياتها وإبراز أفكارها ومتابعة تأثيرها من خلال مسألة النص فتكون بعيدة عن الانطباعية أو الذاتية والتحيز.

إبراهيم رماني:

في سياق حديثه عن الشعر العربي الحديث في الجزائر في كتابه "أوراق في النقد الأدبي" ليؤكد رأي "رينيه ويلك" بعدم (وجود التلازم الضروري بين التقدم السياسي والاجتماعي وبين التقدم الجمالي)[3].

فـ **كارل ماركس** نفسه كان (أكثر موضوعية حينما أشار في حديثه عن الفن إلى أن مراحل تطوره لا تساير أو لا تطابق بالضرورة التطور العام للمجتمع، أو تطور أسسه المادية التي هي-في نظره- الهيكل العظمي لتنظيمه، وهذا يعني أن أحدهما قد سبق الآخر في حركته)[4] (فالمجتمع والفن غير متسايرين في تطورهما)[5] وإذا كان من الممكن الربط بين الأيديولوجية ومضمون الشعر (فا'ن ذلك لا يمكن أن يحدث مع شكله لأن الشكل لا يعبر عن أيديولوجية مهما تكن ولا يلتزم بها أبدا)[6]. ولذلك فهو يرى (أن الحركة الشعرية الحديثة الحديثة في الجزائر لن تثبت شرعيتها كمولود جديد بالرجوع إلى العلاقة الميكانيكية بين

[1]- الأعرج واسيني، الاتجهات الرواية العربية في الجزائر، ص426.

[2]- المرجع نفسه، ص278.

[3]- ينظر: دينيه ويلك وواستني وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط2، بيروت، 1981، ص104.

[4]- ينظر: بوغسلافسكي، في المادية الدياليكتية والمادية التاريخية، دار التقدم موسكو، 1975، ص44.

[5]- إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب باتنة، ص44.

[6]- المرجع نفسه، ص78.

الواقع والفن وإنما إلى حقيقة لا سبيل إلا إنكارها يسميها "التهمة المشرقية" أو عملية التأثير بحركة الشعر العربي الحديث في المشرق)[1].

الرأي نفسه يجمع عليه كل من **أبي القاسم سعد الله** في كتابه "دراسات في الأدب الجزائري الحديث" و**صالح خرفي** في كتابه "الشعر الجزائري" و**عبد الله الركيبي** وقد كشف عن ذوقه الخاص في تناول الشعر وحساسيته في إضاءة جوانب الجمال لذلك فهو يرى أن الشعراء الذين كتبوا في رثاء الشلف (نطقت العاطفة وفجرت حزنها بكاء وعويلا وصمت الشعر وكتبت أحلى الأنغام في ضجيج المأتم واستحال الكلام إلى تعبير عاطفي لا تخضع فيه العاطفة للعمل الفني بحيث تصبح مجرد صياح وتعجب وبكاء وآهات وكلمات تعبير مباشرة)[2]. فالحدث الاجتماعي لا يكفي لبناء قصيدة ناجحة لذلك حكم عليها بالفشل فالكتابة عنده (كشف، معرفة وإبداع)[3] لأن (القضية الشعرية هي أكبر من حدود الجغرافيا والتاريخ والزمان)[4] وهي ليست قضية فردية بل هي قضية الجماعة ككل تمتد حدودها في ضلوعه، فالعاطفة لديه هي الحجر الأساس في البناء الشعري (وعلى كل مهندس بارع أن يحسن استغلالها في قوة بنائه وتماسكه وليس الشاعر من ينقل إلينا استجابات معينة أو عواطف ذاتية أو مواقف إنسانية في أسلوب مباشر وتعبير صريح قصصي لحوادث خاصة لا معنى فيها ولا روح)[5] قصد الوصول إلى(إثارة الشعور والإحساس لدى القارئ بالقضية الشعرية التي يطرحها)[6]، مركزا على الجوانب التصويرية والصوتية العروضية وهذا ما درسه ناقدنا وتعرض إليه في قصيدة "الكتابة بالنار" (لـ **عثمان لوصيف**) و"حورا مع أعرابي أضاع

[1]- إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، ص82.
[2]- المرجع نفسه، ص185.
[3]- المرجع نفسه، ص188.
[4]- المرجع نفسه، ص189.
[5]- المرجع نفسه، ص184.
[6]- المرجع نفسه، ص 189.

فرسه" (لـ **نزار القباني**) برؤية أيضا وجدانية تحمل بين جوانبها هموم العصر وميراث الماضي الثقيل والأدب عنده هو الأدب الذي يبصر الحياة كما يحياها الناس ومن ثم يصدر شعورهم وذوقهم من هنا نحكم على "**إبراهيم رماني**" على أنه صاحب منهج نفسي وفني في الوقت نفسه فالشعر فن وإبداع وتعبير عن ذوق نفسي لا علاقة له بالأحداث الاجتماعية والفوارق الطبقية.

نختم هذا الباب بقول **عبد المالك مرتاض** حيث قال: (إن المنهج الاجتماعي بفجاجته وسطحيته وسوقيته وفزعه إلى شؤون العامة يستنطقها لا يجدي فتيلا في تحليل الظاهرة الأدبية الراقية ولا في استنطاق نصوصها العالية، ولا في الكشف عما في طياتها من جمال، ولا في تقصي مالها من عبقري الخيال... فأولى لعلم الاجتماع أن يظل مرتبطا بما حدده بنفسه لنفسه وبما حكم به على وضعه وهو النظر في شؤون العوام وعلاقتهم ببعضهم البعض)[1].

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات، ص6-7.

النقد النفساني (Psychocritique):

الأدب ظاهرة ارتبطت بالإنسان منذ وجد وعبرت عنه في مراحل حياته المختلفة، اجتذب أنظار العلماء وحاولوا أن يجدوا فيه ما يروي ظمأهم، حيث ظهرت النظريات والفروض التي اهتمت بالإنسان وبتراثه الفكري لفهم حقيقته تزاحمت العلوم الإنسانية النقد الأدبي في مهماته منذ زمن بعيد. ففرضت الفلسفة على النقد شكله الأدبي عند **أفلاطون** (347 ق م) و**أرسطو** (322 ق م) و**لونجانيوس**، فلم يكتف **أرسطو** بالحديث على أن الحقيقة في الأدب المسرحي مختلفة عنها في الواقع وتطرق لما يعرف "بالتطهير" (**catharsis**) فالمشاهدة المسرحية تطهر نفس المشاهد من العنف والجريمة والانحراف، من خلال الإشفاق والخوف من الآلهة في معاقبتها للبطل التراجيدي.

نقد يحيلنا إلى وظيفة المحلل النفسي ومنه إلى النقد النفساني ولعل علم النفس كان أكثر العلوم الحديثة احتواء للأدب وإسهاما في تفسيره[1] من خلال التحليل النفسي (ونقصد به مصطلح (**psychanalyse**) الذي يسطع في معظم اللغات الأوروبية مركبا من لفظتين اثنتين كل منهما يحيل على معنى خاص به، فالعنصر الأول ذو أصل إغريقي هو (**psukeré**) ويعني لديهم "النفس الحساسة" (**sensitive Ame**)، والعنصر الآخر (analyse) ويعني التحليل)[2].

غايته الكشف عن هواجس النفس وعللها الباطنة عبر إثارة الذكريات والرغبات الجسمية، والصور المتماشجة تحت أنظمة من الأفكار اللاواعية المعقدة[3].

---

[1]- ستانلي هايمف، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف، نجم، بيروت، 1958، ص12-14.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص135.

[3]- المرجع نفسه، ص137.

فهو يراعي (مراحل نمو الإنسان وتكون شخصيته وما يعترض هذا التكوين من تقدم وانحسار أو كبت وانعتاق، أو تفتح وانطلاق وما يحيط بتلك الشخصية من مؤثرات مصادرها وعلاقاته العاطفية وفق مراحل النمو من الطفولة مرورا بالمراهقة والشباب والاكتمال حتى الشيخوخة)[1].

هذا ويعد "**سيجموند فرويد** 1939-1965" هو أول من أخضع الأدب للتفسير النفسي حيث يرى في العمل الأدبي (موقعا أثريا ذا طبقات من الدلالات متراكم بعضها فوق بعض ولابد من الحفر فيها للكشف عن غموضه وأسراره)[2] وقد (خص الشعراء والأدباء عامة بمنزلة خاصة حتى أنه ليرى أنهم المكتشفون الحقيقيون للاوعي عند الإنسان)[3]. وتقوم فكرة اللاوعي على أن المرء يبني واقعه استنادا على رغباته المكبوتة فكل سلوك هو مجموعة معقدة من الرموز التي منعه العرف الاجتماعي من ممارستها وهو عميق متجذر في حياة الإنسان نفسية كانت أو جسدية.

وإن كان **فرويد** قد قصد من وراء دراساته للآثار الفنية ومبدعيها تدعيم أبحاثه في الطب النفسي، فإنه فتح بذلك أفاقا جديدة أمام علم النفس لدراسة الآثار الفنية التي تهتم بشخصية المؤلف الأدبي معتبرا أن الأدب والفنون عامة شكل من أشكال التعبير عن الرغبات المكبوتة بل وصور من صور التنفيس عنها (فيعبر عن نفسه تعبيرا ساميا)[4] ولعل أول ما يلاحظ في نظريات **فرويد** أنه آمن بأن الباعث على الفن ليس المحاكاة كما ذكر فلاسفة ونقاد القرن (17-18) وإنما الغريزة الجنسية)[5].

[1]- إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة، عمان الكبرى، 2002، ص40.

[2]- المرجع نفسه، ص40.

[3]- ستارويسكي جان، النقد والأدب، تر:.بدر الدين القاسم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص

[4]- إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، ص40.

[5]- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص112.

وللتعبير عنها يلجأ اللاوعي في التعبير عما لدى المبدع من رغبات مكبوتة من خلال "التكثيف" وفيه يخلط العناصر بعضها ببعض بعد حذف أجزاء من اللاوعي (ليؤلف منها وحدة متكاملة تغني عن التفاصيل الكثيرة)[1] و"الإزاحة" ويتم فيها استبدال موضوع الرغبة اللاواعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعيا وأخيرا "الرمز" وغالبا ما يكون جنسي من خلال موضوعات غير جنسية.

ويعد كتابه "تفسير الأحلام 1900" هو المفجر للدراسة النفسية للأدب، حيث (كان يحلل الأحلام المزعجة على أنها إشباع لرغبات العالم أي أنها في خدمة "مبدأ اللذّة" وتحقيق طبيعي لما لم يستطع تحقيقه في الواقع). كما عد لكل عمل أدبي أو فني مظهرين خفي وظاهر، وعلى الناقد النفسي معرفة المحتوى الخفي وبهذا درس أعمال الفنان "**ليوناردو دافنشي**" متوصلا إلى أن الفنان كان يعاني شذوذا جنسيا، والكاتب الروسي الشهير "**تيودور دستويفسكي**" رأى أنه مصابا بالصرع وأنه كان يعاني من نزوع شديد نحو الجريمة والرغبة القوية في إيذاء الذات[2]. وقد قسم النفس إلى ثلاثة أقسام: الأنا، الهو، الأنا الأعلى:ف (الأنا) هو مزيج من الوعي واللاوعي ذو صلة بالحياة الاجتماعية والأخلاقي أما (الأنا الأعلى) فيمثل النزوع المثالي عند الإنسان وأخيرا (الهو) يمثل الانحراف أو الرغبة أو إشباع الشهوة.

هذان الأخيران في صراع وتوتر دائمين وهما اللذان يسببان للفنان ما يمر فيه من قلق في حين أن الأنا يقوم بدور الوسيط بين الأنا الأعلى والهو[3]. وقد أعاد النظر فيما بعد وحاول التعديل في نظرية "الإشباع" في الإبداع الفني (إذ ليس كل عمل فني هو بمثابة

---

[1]- ينظر: مارسيل ماريني، النقد التحليلي النفسي، فصل من كتاب مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المجلس الأعلى للفنون، الكويت، ط1، 1997.

[2]- فرويد، التحليل النفسي والفن، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1979، ص.

[3]- حسام الخطيب، أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1973، ص81.

تعويض عم تعسر أو استحال تحقيقه في عالم الواقع)[1]. مهما يكن فإن لبحوثه هاته تأثير على النقد الأدبي، أهمها ظهور مدارس أدبية متأثرة بأفكاره عن "اللاوعي" ومنها السريالية (**surrealism**) وازدهر معها تدوين سير الأدباء وتحليل شخصياتهم حيث أصبح الاهتمام بحياة الأديب يفوق كل الاهتمام حتى ظهرت روايات هي في حقيقتها تطبيقا لنظريات فرويد كرواية "السراب" لنجيب محفوظ كما أعيد النظر في الأعمال الكلاسيكية على رأسها مسرحية "هملت" ومعاناته من عقدة أوديب. رغم أن هذه النظرية قد أثرت النقد الأدبي من جانب ولكنها لم تسلم من مزالق على رأسها الإنسان الذي اختزله في مجموعة من النوازع والرغبات والأدب الذي تحول إلى دراسة الغدد والجينات والمكبوتات ليعقبه فيما بعد تلاميذه لتوسيع وتعديل نظرياته حينا ووضع نظريات خاصة بهم أحيانا أخرى. حيث نشر "**أرنست جونز**" (**Erent Janes** 1910) محاولته الأولى حول مسرحية "هاملت لـ **شكسبير**" في مجلة علم النفس الأمريكية تحت اسم (هاملت و أوديب) ليتوصل الى أن في المسرحية مبنى أوديبيا لا شعوري، لذلك تردد في القضاء على قاتل أبيه الذي تزوج من أمه واستولى على العرش. أما **أوتو رانك** (**Otto Rank**) فقد خالف أستاذه تماما حيث يرى أن الفنان له نشاط معين فلا هو بحالم ولا عصبي، بعيد عن المرض النفسي، فالمريض يؤثر العزلة والأديب والفنان يرغب كلاهما في الاندماج في محيطهما الاجتماعي بغية التفوق والنجاح. فالنقد النفسي يكون إسهاما في النقد الأدبي وليس شرحا أو توضيحا للتحليل النفسي والعمل الفني يحتاج إلى جهد ذهني لا يقرر عليه العصابي المريض.

من المنشقين أيضا نذكر: تلميذه **ألفرد أدلر** (**Alfred Adler**) وتقوم نظريته على أن الحياة النفسية للفرد يحكمها الشعور بالنقص أو الدونية ومن ثم فهو مصدر الفعل من ناحية وسوء التدبير وعدم التكييف من ناحية ثانية، وخيالات الفرد هي وسيلة للهروب من

[1]- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص113.

الشعور بالنقص[1]. وأن الباحث عن الفن هو غريزة حب الظهور أو حب السيطرة أو التملك[2].

ومن بين المجددين أيضا **كارل يونغ** الألماني (**Carl yung**) صاحب مدرسة علم النفس التحليلي يفسر اللاوعي تفسيرا جديدا فهو عنده نوعان فردي وجماعي. فأما الفردي فإنه يتصل بالإنسان نفسه وأما الجماعي فيتصل بالمجتمع فالفردي حيث يختزن الفرد في أناه الأعلى الكثير من الأشياء وكذلك الاجتماعي في لاوعيه الجمعي التي تصبح عند إيقاضها على ألسنة الأفراد جزءا من التعبير عنى وعي هذا المجتمع فالأدب والفن كلامها يعبران عن اللاوعي الفردي والجماعي.

لذلك فهو يرى أن **فرويد** قد غالى في تأكيد أهمية الجنس كما يرى أن (**أدلر**) قد اقتصر على جانب السيطرة والتعالي بينما الباعث على الفن هو العقل الباطني الذي يعتمد الأسطورة والرمز لفهم الآثار النفسية في النقد الأدبي فيسمح للأساطير والشخصيات الأسطورية والخرافية والشعبية ذات المعاني الدفينة في أعماقنا بالظهور من جديد في أعمال المبدعين، معبرة عنا بكل قوة، ولهذا فإن هذه النماذج تؤلف مادة لا غنى عنها للرموز والصور التي تعج بها الأعمال الأدبية الجديدة، فكأنها تعبر عن (غائب مستترة لدى الجماعة التي ينحدر منها الشاعر أو الكاتب)[3] ولا مناص في أن **كارل يونغ** قد أخرج النقد النفسي من دائرة المرض والعصابي ليطبعه بالطابع الجماعي متجاوزا دائرة الفرد إلى الجماعة ويبقى (الإنسان المبدع لغزا نحاول الإجابة عنه بمختلف الطرق ولكن بلا فائدة)[4]. فنقول **ليونغ** قد تصح هذه النظرية على بعض الأدب ولا يمكن تعميمها لسبب بسيط هو أننا لا

[1]- روبرت ودورث، مدارس علم النفس المعاصرة، تر وتعليق: كمال دسوقي، القاهرة، 1948، ص245.

[2]- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص113.

[3]- محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص25-26.

[4]- المرجع نفسه، ص25-26.

نرد العبقرية إلى دافع غريزي محدد بل هي مجموعة من الدوافع والخبرات والظروف التي تختلف من مبدع إلى آخر.

كما نفى **شارل مورن** أن يكون التحليل النفسي للأدب مجرد تحليل كلينيكي فعلى الناقد أن لا ينسى (أنه يقوم بدراسة نقدية للأدب وليس بالتحليل النفسي لشخصية المبدع)[1] للتحليل

وبذلك فقد خرج عن النقد الكلاسيكي الذي يرفض إدخال المعارف العلمية في دراسة الأدب، وابتعد عن التحليل النفسي الأدبي ذي النظرة الأحادية إلى التجربة الأدبية على أنها لا تخضع إلى الرقابة الشعورية الكاملة نظرة أحادية تؤكد أن الشاعر لا يعرف شيئا عن قصيدته

ومن أتباع النقد النفسي في العصر الحديث أيضا نجد **رنور ثرب فراي (Frye)** و**ريتشارد (T.A.Richards)** فالأول كتب تشريح النقد **(Anatonyof criticism)** والثاني كتب مبادئ النقد الادبي **(of criticisme principales)** وأسس علم الجمال الذي ألفه مع أوجدن **Ogden** وجيمس وود **Wood** وكتاب معنى المعنى **(the meaning of meaning)** الذي ألفه مع **أوجدن**.

وقد ركز على نظرية التوصيل في كتابة مبادئ النقد الأديب وفيها يتم بناء الصلة بين الكاتب أو الشاعر والمتلقين فردا أو جماعة ولن تتضح هذه الصلة إلا إذا أخذنا في الاعتبار الدوافع اللاشعورية أو اللاواعية. وقد استعان بالتحليل النفسي ليبين لنا مقدار تأثير الدوافع النفسية في تشكيل سلوك الإنسان كما بين أن الإنسان هو مجموعة من الدوافع المتصارعة اللاشعورية.

[1]– أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي، ص25.

يؤدي قيام الإنسان بإنتاج الأعمال الأدبية أو الفنية في رأيه إلى تنظيم الدوافع وإخراجها من الفوضى فيحس المتلقي بشيء من المتعة، (فلذّة التلقي نتيجة طبيعية لتحرير دوافع المتلقي المكبوتة وإطلاقها من القيود في ظل نظام فني يتصف بالحرية)[1]. وهنا يحيلنا ريتشارد من الاهتمام بالتحليل النفسي للأديب إلى تحليل استجابة القارئ للعمل الإبداعي. فالقارئ عندما يقرأ القصيدة (تنشط لديه الدوافع التي كان يتحتم عليه كبتها في حياته اليومية، فيتحقق من خلال قراءاته لها بعض التوازن والانتظام في دوافعه ومشاعره)[2].

إن النقد النفساني على تفرع اتجاهاته (السلوكي والوجودي) ظل يتحرك ضمن ربط النص بلا شعور صاحبه والنظر إليه على أنه عصابي، والنص عرض له يعكس المكبوت في شكل نص مقبولا اجتماعيا. لذلك عدت اللغة هي الحاملة للمعاني نتوصل من خلالها إلى أعماق الإنسان لمعرفة حقيقته وأسرار نفسه في حواره اللاوعي، فهي إذا وسيلة لمعرفة الإنسان بينما هي في النقد الجديد وسيلة لرفضه ورفض التاريخ والمجتمع. فكرة عرضها **أبو عثمان الجاحظ** قبلهم وأكدها **جان كوهين** بعد **مالارميه** بنحو ستين عاما في كتابه "بنية اللغة الشعرية". مهما يكن من أمر فإن التحليل النفسي للأدب ظل محتفظا طوال القرن العشرين بمكانة خاصة في عالم النقد الأدبي، خدم الأدب كغيره من علوم الإنسان كما خدم نفسه باستفادته من النصوص الشعرية والمسرحية كما اتخذ شخصيات الأدباء والفنانين لتطبيق نظرياته (عقدة أوديب، النرجسية السادية، المازوشية) ولكن حضوره بدأ يتراجع خصوصا في منتصف القرن نفسه لأنه لم (يستطيع أن يكون منهجا كاملا متكاملا للنقد الأدبي... ولكن يمكن أن يكون له ظهيرا في تأويل بعض ظواهر النص ليس غير، ذلك بأن غايته ليست في الحقيقة هي الإبداع في نفسه وإنما غايته المبدع[3].)

---

[1]- ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، ص25.

[2]- المرجع نفسه، ص26.

[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص158.

المشهد النقدي النفساني في الجزائر:

هذا وقد ظهرت ملامح النقد النفساني في الوطن العربي مع مجموعة من النقاد ويترأسهم:

محمد خلف الله:

لقد بدأ يدعو في أواخر العقد الثالث للقرن الماضي إلى الأخذ بنظريات علم النفس في تفسير الأدب، إذ يراها أنها عملية لا تحتاج إلى تبرير ما دام الأدب هو من إنتاج الإنسان، كما أنه منهج اقتضته المرحلة الراهنة من تطور للعلوم الإنسانية والميل إلى المعرفة أكثر من مجرد الذوق. فكتب "دراسات في الأدب الإسلامي".

أمين الخولي:

دعا إلى ربط الأدب بالحياة وبدأ بدراسة الصلة بين البلاغة وعلم النفس واعتمد على مسألة إعجاز القرآن، كما طلب بالفهم النفسي للنصوص ثم راح يطبقه في دراسته (رأي في **أبي العلاء**) حيث حاول فهم الأدب وصاحبه فهما نفسيا وقد خطا خطاه **عز الدين إسماعيل** لكنه تميز عنه في تحليله للعمل الأدبي على حقائق علم النفس لا البحث عن شخصية الأديب فهو ينبه (إلى أن المعرفة بتفاصيل الطرق التي يكتب بها الأديب لا تفيد كثيرا في فهم العمل الأدبي ذاته أو في تفسيره)[1] مؤكدا أن العمل الأدبي وليد النشاط اللاشعوري لذلك فالتحليل النفسي للأدب ضروري لأنه العلم الوحيد الذي يختص بتحليل اللاشعور[2]. وقبله طه حسين المتأثر برؤية الناقد الفرنسي "**سانت بيف**" حيث كتب عن **المعري** و**المتنبي** وكذلك **العقاد** الذي كتب عن "**ابن الرومي** و**أبي نواس**" وقد بالغ في

[1]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف بمصر، 1963، ص54.

[2]- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط5، 1973، ص101-102.

تطرفه حين رأى (أن الشاعر الذي لا تعرف حياته من ديوانه ليس بشاعر ولو ألف عشرات الدواوين)[1].

الشعر عنده (صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث توا في نفس القارئ ما يقوم بخاطره، " من الصور الذهنية)[2].

ومثله "**المازني وجورج طرابيشي**" وغيرهم من النقاد الرومانتكيين عموما، فإن الاتجاه النفسي في النقد العربي المعاصر في مصر لم يلق نفس شأن الاتجاه الاجتماعي فقد شرعت جذوته في الانطفاء حتى أصبح من العسير العثور على دراسات للمنهج النفسي في تحليل الأعمال الأدبية بعد دراسات عز الدين إسماعيل وربما يعود ذلك إلى غزو الاتجاه الجمالي للساحة.

ونجده يزداد عسرا كلما اتجهنا صوب الخطاب النقدي الجزائري، ولعل من جملة الأسباب قلة رصيد نقادنا من المفاهيم السيكولوجية، وعدم اعتماد الجامعة الجزائرية مقياس (علم النفس الأدبي) إلا مؤخرا. وغزو المناهج الألسنية للساحة النقدية والتشكيك فيه من جهة رابعة، بعدما وصفها عبد المالك مرتاض (بالمريضة المتسلطة)[3].

وقد سعت بعض الدراسات الأكاديمية تطبيق المنهج النظري للنقد النفساني أمثال **عبد القادر فيدوح** في أطروحة الدكتوراه التي عنونها (بالاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي)

[1]- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي، ص53.

[2]- عباس محمود العقاد، خلاصة اليومية والشذور، بيروت، 1970، ص15.

[3]- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص09.

حيث قال: (إن التعامل مع النص وفق منظور سيكولوجي يمنحنا قراءة خاصة عبر صياغته الفنية التي تحمل في ذاتها رؤية لعالم الإنسان الخفي واستدعاء تجليات اللاوعي الجمعي[1].)

أما **أحمد حيدوش** فيرى (أن الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث أكثر اتجاهاته وضوحا... ومن هنا تأتي أهمية دراسة هذا الاتجاه لكونه منفذا يجدد بعض سمات النقد العربي الحديث من جهة ويكشف عن أهمية استخدام المعرفة العلمية في النقد الأدبي وأخطارها من جهة ثانية)[2] فقد عد المعرفة العلمية النفسانية أساس فهم التجربة الأدبية وصاحبها. نفسه الرأي نادى به عبد القادر فيدوح من خلال استدعاء تجليات اللاوعي الجمعي، وكذلك حديث بعضهم عن المؤثرات النفسية في التجربة الأدبية ومن بينهم **محمد ناصر** من كتابه "كتابة الشعر الجزائري الحديث" مستعرضا المؤثرات النفسية في الشعر الجزائري.

كما عرض لنا **يوسف وغليسي** دراسة قام بها **محمد مقداد** لديوان "أطلس المعجزات" للشاعر **صالح خرفي**. ويظهر أنها دراسة "سيكوعسكرية" من خلال حديثه عن الحرب النفسية التي يمارسها الشاعر ضد الأعداء لصالح الأصدقاء، لذلك رآها الناقد أنها "وسيلة دعائية" لا تعير أدبية الأدب أي اهتمام فهي دراسة تتجه إلى علم النفس أكثر منها إلى النقد النفساني.

وأخيرا نقول اءن التحليل النفسي أكثر فروع علم النفس إسهاما في تفسير الأدب ففي حضانة نشأت مدرسة التحليل النفسي ومنه استمد **فرويد** مقومات نظريته رغم عجزه عن الوصول إلى حقيقة الشخصية الأدبية ولم ينفذ إلى جوهر التجربة الأدبية وجماليتها،

[1]– عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، م س ص ب، المقدمة.

[2]– أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص06.

فالتجربة الأدبية عملية معقدة تحتاج منا إلى الاستعانة بالمعارف الحديثة مع توخي الحذر في إطلاق الأحكام وطرح الأحكام الجاهزة عن النص وصاحبه جانبا.

الفصل الثالث

اتجاهات الخطاب النقدي النسقي

علم اللسان في التراث البلاغي اللغوي:

ظل علماء اللغة العرب القدامى ردحا من الزمن يستعملون لفظة "لسان" على أنها ذلك الاصطلاح (الذي يدل على الوسيلة التبليغية التي يتواصل بها مجموع الأفراد في كل أمة من الأمم ويعبرون بها عن أغراضهم")[1]. ها هو **أحمد بن فارس** (395هـ) من خلال كتابه "الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها" قد تناول قضايا هامة لغوية من خلال دراسة الألفاظ بمستويات صرفية وصوتية ونحوية، ودلالية، وبلاغية غير ما يؤخذ عليها أنها دراسة ممنهجة تفتقد التنظيم والوضوح. كما استخدمها **أبو نصر الفارابي** (399هـ) من خلال كتابه إحصاء العلوم، إذ يقول: "علم اللسان ضربان أحدهما حفظ الألفاظ عن أمة ما والثاني علم قوانين تلك الألفاظ"[2].

لعله بذلك يريد الدراسة العلمية لظاهرة اللسان بصفة عامة وأحيانا نجده مخصصا اللسان العربي، ومعنى ذلك أنه يجعل لعلم اللسان معنيين: أحدهما عام يدرس اللسان البشري ومعنى خاص يدرس لسان لغة معينة، وبهذا فهو ينادي بمبدأ الدراسة العلمية والوصفية لعلم اللسان وهو مبدأ –كما سنرى- هام من مبادئ (علم اللسان الحديث). أما **أبو الفتح عثمان بن جني** (392هـ) فقد استخدمها في كتابه "الخصائص" بمعنى الفهم والعلم، فهو يقول: "هذا مذهب في هذه اللغة طريق غريب لطيف وهو فقهها وجامع معانيها"[3].

---

[1]- مبادئ اللسانيان البنيوية، الطيب دبه، ص15.

[2]- إحصاء العلوم، احصاء العلوم طبعة القاهرة، 1931، ص3.

[3]- ينظر الخصائص، ص133.

وقدجارى **أبو منصور الثعالبي** (429هـ) **ابن فارس** من خلال كتاب فقه اللغة وسر العربية "وقد اقتصر على دراسة الألفاظ اللغوية"[1].("فدراسته كانت امتداد لكتب جماع اللغة اللذين يعتنون بجمع الموضوعات اللغوية)"[2]

أدرج **عبد الرحمن بن خلدون** في مقدمته، مجموعة من العلوم المتصلة باللغة في فصل (في علوم اللسان العربي)كعلوم النحو، علم اللغة، علم البيان وعلم الأدب فهو لا يريد به إلا ما يتصل بالموضوعات اللغوية كالمعاجم والترادف وغيرها ولكنه استطاع أن ينظم ويفصل دروس اللغة بعمق في النظر ودقة في العرض والمناقشة. أما **السيوطي جلال الدين** (911هـ) فقد استخدم هذا المصطلح ولكنه لا يعدوا أن يكون جمعا لما جاء به المتقدمون من خلال كتابه (المزهر في علوم اللغة). رغم اختلاف المصطلحات ومعانيها بين هذه الكتب لكنها تلتقي في دراسة اللغة العربية من خلال ألفاظها واكتشاف قوانينها وتحديد خصائصها وإن اختلفت المجالات والمناهج. بهذا نجد أن العلماء القدامى باستثناء **الفارابي** كانوا يستعملون "فقه اللغة، علم اللغة وعلم اللسان" بمعنى واحد هو دراسة اللغة العربية.

واجه البلاغيون العرب النص عبر مستوييه الدلالي والتركيبي كما هو الشأن عند **الجرجاني** خصوصا في حديثه عن "العدول-التوسع والمجاز" من خلال مؤلفه (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) وأيضا نظرية النظم والتي قد يكتشف الباحث الشبه الكبير بينها وبين (دراسة بنية اللغة الشعرية) **لـ جان كوهن**. إن المتتبع لأصول نظرية النظم عند **الجرجاني** يدرك أنها مبنية على أسس لغوية متطورة قوامها التمييز بين اللغة والكلام تمييزا يضاهي في دقته واستحكام نتائجه ما وصل إليه علم اللسانيات الحديثة[3]. أما **قدامة** فكان

[1]- ينظر فقه اللغة في الكتب العربية، عبده الراجحي، ص51.

[2]- ينظر مبادئ اللسانيات البنيوية، الطيب دبه، ص20.

[3]- ينظر حماد علي حمود، التفكير البلاغي عند العرب وتطوره إلى القرن السادس، منشورات كلية الآداب ، بمنوبة، ط2، 1994، ص120.

مشروعه النقدي متجها صوب (اللفظ والوزن والقافية والمعنى)، وهذا ما جعل الكثير يتفقون على أن النقد والدراسات الأدبية القديمة كانت دراسات حول النص أو في مضمونه، ولكنها لم تستطيع الولوج داخله كنص قائم بذاته. ولكنها رغم هذا تبقى محاولات شاهدة على وجود مشروع واع للبحث عن الأدبية عبر هذا التراث البلاغي العربي، رغم اعترافنا بعدم الإلمام بكل الآراء والدراسات القديمة.

اللسانيات الحديثة:

تعد مشكلة المعنى من أصعب المشاكل الرئيسة التي واجهها ولا زال النقد الجديد من خلال الممارسات النقدية الأدبية، فقد كان ينظر إلى النص "لا بوصفه بناء أو نتيجة عملية بل بوصفه الانعكاس الطبيعي للعالم الذي يصوره أو التعبير التلقائي عن ذاتية المؤلف...

فالنص هو خيط غير مرئي يفضي من ذاتية المؤلف إلى ذاتية القارئ واسم المؤلف على الغلاف معروفا راسخا شهيرا، هو ضمان الدخول إلى عالمه الخيالي"[1]. قصد ذلك اتجهت الممارسات النقدية نحو الانكفاء على النص وعلى المعاني بمعزل على العتبات الخارجية، فأصبح النص "القول اللغوي المكتفي بذاته، والمكتمل في دلالاته"[2] وليس الولاء للواجب والتراث. من هنا تحولت الدراسات النقدية من دراسات سياقية إلى نسقية بفعل الثورة التي أحدثها كتاب (دروس في اللسانيات العامة).

فالمناهج التي تأسس عليها الخطاب النقدي الكلاسيكي، أصبحت غير مجدية لا تجيب عن الكثير من الأسئلة النقدية وحولت الدراسات السياقية، الدراسة الأدبية من دراسة علمية لبنى النص ووظائفه إلى (نزعة سجالية ضاعت في جدليتها معالم النص الإبداعية)"[3]. وراحت تركز على الذات المبدعة في علاقاتها المختلفة دون الاهتمام بالجانب الإبداعي بتشكيلاتها الفنية مما أدى إلى "(ضياع القراءة في الغموض... ليصبح معها الشاعر حالة مرضية، ويبتعد التحليل النفسي للعمل الفني عن موضوعه إلى ميدان إنساني عام لا يخص الفنان ودون أهمية بالنسبة إلى فنه")[4] على الرغم من أن هذه القراءات قد حققت بعض مقاصدها إلا أنها لم تتوصل إلى درجة إدراك قانون كلي يمكن أن يؤسس

1- ينظر كاترين بيلسي، الممارسة النقدية، تر سعيد الغاميدي، ط1، دار المدى، 2001، ص68.
2- ينظر سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص104.
3- ينظر منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، ص149.
4- ينظر المرجع نفسه، ص153.

مشروعا نقديا ينهض على البعد الجمالي عن قراءة النص الشعري. هذا ما دفع بعض النقاد إلى تجاوز هذا المفهوم التصنيفي والبحث في تأسيس قراءة شعرية بمفهومها الفني انطلاقا من النص ببنيته التركيبية والجمالية بمعزل عن العوامل الخارجية.

فتتحول حينئذ المفاهيم إلى أدوات عملية فـ "عدد كبير من الناس يقدرون التعبير عن الإحساس الصادق في الشعر... ولكن القليلين من الناس من يعرفون أين يكون الإحساس الحقيقي... الذي يستمد كيانه من القصيدة نفسها وليس من حياة الشاعر فالإحساس في الفن غير ذاتي... ولكن الشاعر لا يستطيع أن ينال هذه الموضوعية ما لم ينس نفسه في العمل الذي بيده"[1]. بل يجب ألا يحيل هذا إلى إهمال العوامل الخارجية حتى لا نقع فى فخ البنيوية ."(وفق أسس علمية تتجاوز الانطباعية وتتخطى الأذواق الشخصية انطلاقا من اعتماده على البنية الداخلية فركزوا اهتمامهم على دراسة العمل الفني في ذاته")[2].

ويمكن اعتبار القرن 19 نقطة تحول هامة في مسار الممارسة النقدية ويعود الفضل في ذلك إلى كتاب (دروس في اللسانيات العامة، **cours de linguistique général**) للعام الكبير "**فرديناد دوسوسير Ferdenand De Saussure**" (1857-1913) مؤسس اللسانيات الحديثة التي تحولت إلى (**Linguistique**) من خلال محاضراته الشهيرة (1906-1911) التي جمعت من طرف تلميذيه **شارل بالي** (**Ch.Bally**) **وألبير سيشهاي** (**A.Sechehay**) بعد وفاته بثلاث سنوات (1916). فبعدما انشغل **سوسير** بتدريس النحو المقارن لفترة ما انتقل إلى دراسات وصفية مركزة على النسق اللغوي الآتي من خلال ثنائيات جديدة في الدرس اللغوي (اللغة، الكلام)، (الدال، المدلول)، (الآنية، الزمنية)، التي شكلت الرحم الذي حمل المناهج النقدية الحديثة فكان بذلك المهد الفكري للمنهج البنيوي الذي

---

[1]- ينظر مقالات في النقد الأدبي، رشاد رشدي، ط1، 1962، ص66.

[2]- ينظر أوستن وارين –رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص180.

ترعرع في أحضان الشكلانية حتى أصبحت النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني)".[1] لذلك ظهرت مناهج عديدة في النقد اعتمدت على القواعد السوسرية أهمها.

1- **الشكلانيون الروس 1915 – 1930**: نشأت نتيجت اتحاد تجمعين عالميين روسيين هما:

2- **حلقة موسكو (195-1920)**: هو نادي لساني بزعامة "**رومان جاكسون**" يهتم بالشعرية واللسانيات والشؤون الأدبية وماهية الشكل فالأدب استخداما خاصا للغة"[2].

3- **جماعة الأوبوياز (1916)**: وتسمى "جمعية دراسة اللغة الشعرية" تأسست "بترسبوغ" من أهم أعضائها "**فيكتور شكلوفسكي** و**بوريس إيخنباوم**" حيث (اتخذت من الشعر موضوعا للدراسة فقد كانت الشعرية هي حبهم الأول. وعموما فالشكلانية الروسية، تقوم على أساسين هما: التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة والإلحاح على استقلال علم الأدب مؤكدينا على أنه قد آن الأوان لدراسة الأدب الذي ظل منذ أمد بعيد أرضا بدون ملك أن ترسم الحدود لحقلها، وتحدد بوضوح موضوع البحث")[3]. لكن (سرعان ما انتهى بها المطاف في حدود 1930 بسبب ضغط الحزب الشيوعي الذي قام بحل كل التجمعات الأدبية[4]).

4- **حلقة براغ التشيكية (1926-1948)**: يترأسها كل من "**فيليم مانتيسيوس، رونيه ويليك، جاكسون** و**نيكولاي تروبتسكوي**" الفارين من روسيا. ركزت هده الحلقة على محايثة النص الأدبي **(Immanence)** ضمن مقاربة بنيوية. وعلى العموم فإن الشكلانية الروسية في ارتباطها بأبحاث براغ قد أخذت على عاتقها علمنة الدراسة الأدبية.

---

[1]- ينظر فيكور إير ليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الوالي محمد،ط1،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء بيروت،2000 ص60.

[2]- جابر عصفور، النظرية الأدبية المعاصرة، د.ط-دار قباء للطباعة، ص80.

[3]- الشكلانية الروسية،ارليخ فكتور ترجمة الوالى محمد ط 1 المركز الثقافى العربى بيروت الدار البيضاء 2000 ص71.

[4]- ينظر: إشكالية المصطلح، يوسف غليسي، ص86.

5- **جماعة Telquel (1960)** : يتزعمها "**فيليب صولر**" (1936) مؤسس المجلة التي تأخذ نفس اسمها مع نخبة من النقاد وزوجته **جوليا كريستيفا، رولان بارث، ميشال فوكو وجاك دريدا** وغيرهم.

كان اهتمامها منصبا نحو التحليل النفسي والماركسية واللسانية داعية إلى نظريات جديدة في الكتابة (لتكون جسرا من البنيوية إلى ما بعد البنيوية وتشدد على النظر الآني المحايث للنصوص، كما هي كائنة لا كما يجب أن تكون)[1] .فـ .("لأعمال الجميلة هي بنات لشكلها الذي يولد قبلها)"[2].

6- **حلقة كوبنهاجن** (**1931**: تبنت أهم مبادئ **سوسير** وأعطت لها صياغة معاصرة أبرزت أخطر عناصرها البنائية ويعتبر كل من: **بروندال وجيلميسلف** من أهم روادها تهتم بالجانب التجريدي المنطقي بصفة خاصة، فما كان يسمى "لغة" عند **سوسير** "(أصبح يسمى نظاما والكلام أصبح عملية ويكمن النظام تحت سطح العمليات اللغوية كتيار مستمر تمر فوقه الذبذبات المختلفة ويعتبر النص هو العملية")[3]. إن اللغة عندهم تعد شكلا وليس جوهرا "**فجليميسليف**" (يرفض بأن تكون الوقائع الإنسانية مختلفة عن الوقائع الطبيعية من حيث أنه لا يمكن دراستها بمناهج دقيقة، ولا إخضاعها تعميمات مطلقة وهذا ما يبعد بعلم اللغة عن الحقائق الإنسانية الحية ويتحول إلى مجموعة من التصورات الشكلية التي تقتصر على المجال النظري[4]).

7- **المدرسة الامريكية**: يعتبر "**سابير**" من أوائل روادها، حيث أصرّ في مقدمة كتابه الذي نشره عن اللغة عام 1921 على تأكيد الطابع اللاشعوري للبنية اللغوية مركزا على الجانب الإنساني لا الغريزي لها. أما من الجيل المعاصر فيلمع "**بيك**" « **Pike** »

---

[1]- ينظر: الولي محمد، الشكلانية الروسية، مقدمة المترجم، ص05.

[2]- ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص88.

[3]- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص132.

[4]- المرجع نفسه، ص140.

و"**شومسكي**" « **chamsky** » اللذان أضافا لعلم اللغة البنائي بعض التصورات الهامة حيث تناولت الظواهر اللغوية من ثلاث جوانب:

- **قطاعي**: يدرس الظواهر اللغوية للوصول إلى رؤية عامة ترتكز على أساس توزيعي ثابت "(يتكون من وحدات تشبه قوالب الطوب)"[1].

- **موجي**: حيث يعتبر (اللغة تيارا مستمرا من الحركات التي تصب في أنظمة مركبة متراكبة كما تتراكب الوحدات الصوتية والصرفية في كلمة واحدة في شكل متموج[2]).

-**ميداني**: وهنا نصل إلى رؤية وظيفية عميقة تأخذ في اعتبارها النصي ومخزون الذاكرة الذي يعتمد عليه في وقت واحد فـ ("اللغة كنظام مكون من أجزاء مترابطة لا يمكن لأحدها أن ينفصل عن وظيفته من ناحية وسياقها الاجتماعي الدال من ناحية ثانية) وقد أضاف **شومسكي** فكرة المستوى البنائي فبعدما نقد من سبقوه لأنهم اهتموا بالبنية السطحية للغة فقط، فقد أضاف ما يسمى بالبنية العميقة التي ينظر إليها على (أنها شبكة من العلاقات النحوية يقوم عليها علم معان القول بينما تعتمد البنية السطحية على المستوى الصوتي... لتصل إلى معرفة انطراح البنية العميقة على السطحية بدراسة القواعد الأساسية للتوالد... باعتبار اللغة عملية إنتاج وتوليد خلاقين"[3]). لذلك تعد هذه النظرية مرحلة متقدمة في حقل النقد الحديث، وهكذا فقد انفرد النقاد الجدد على المعاني الموجودة فقط في البناء الشكلي، ويذهب "**هيدجر**" إلى أن ("الأصل في الفنان هو العمل الفني)"[4]. بهذا كان لهم الفضل بعد "**دي سوسير**" في توجيه الأنظار نحو اللغو ذاتها فأصبح التوجه العام في اللغة كغاية لاستجلاء المعنى من خلال "تناولهم للغته المتميزة عن اللغة العادية المالوفة، وليس من

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص142.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه، ص144.

[4]- ينظر: زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دراسة جمالية، دار مصر للطباعة، ص219.

خلال مؤلفه أو خلفيته التاريخية والسياسية"[1]. لذلك نجد النقد الأدبي يتميز شكليا عن أنواع النقد الأخرى من جراء استعماله نفس مادة الأعمال التي يشتغل عليها فنجد يتكلم لغة موضوعة إنه لغة واصفة ("خطاب على خطاب")[2].

فالأدب نتاج لغة والبنيوية منهج لساني بامتياز فـ "الأصوات والأشكال والكلمات والجمل تؤلف الموضوع المشترك بين اللساني والفقيه اللغوي الذي يدرس النص"[3]. لقد نظر بما فيه الكفاية منذ زمن بعيد إلى "(الأدب كرسالة من دون شفرة لهذا صار ضروريا أن ينظر إليه كشفرة بلا رسالة")[4]. أصبحت اللغة هي التي تتكلم في الكتب وليس الأنا فالأنا أصبح شيئا خارجيا فتصبح ذريعة اللساني في اقتحام فضاء الأدب هو إيمانه بأن ("البناء الذهني للإنسان هو بناء لغوي، فالإنسان يتعلم باللغة ويفكر بها ويشكل وعيه من خلالها")[5] لذلك عهدنا النقد الألسني يدرس النصوص بوصفها لغة خاصة فاللغة هي القاسم المشترك بينهما. (فأهمية السياق اللغوي تفوق بكثير أهمية السياق الخارجي فالعلاقات الداخلية الأفقية بين الوحدات اللغوية التي يتكون منها النص هي عدة التفسير الأدبي[6].) وبها حاول حاول **دي سوسير** الإجابة عن سؤال منهجي هام كان قد طرحه في الصفحات الأولى من محاضرته وهو: ما غرض اللسانيات ؟ حيث أعلن أن ("موضوع اللسانيات الحقيقي والوحيد هو اللغة Langue في ذاتها ومن أجل ذاتها")[7].

---

[1]- ينظر: علامات في النقد، ج و3مج، النادي الأدبي الثقافي بجدة 2001، ص128.

[2]- ج مونان، ج جولين، م ريفاتير، البنيوية والنقد الأدبي، تر: محمد لقاح، إفريقيا الشرق 1991، ص11.

[3]- المرجع نفسه، ص15.

[4]- المرجع نفسه، ص16.

[5]- دراسات أدبية ولسانية، مجلة فصلية متخصصة، العدد 2، السنة الأولى 1986، مطبعة النجاح، المغرب، ص104.

[6]- مجلة العلوم الإنسانية، العدد2، صيف 1999، جامعة البحرين، ص129.

[7] – F de Soassure, cours de linguistique générale, p37.

فموضوع اللسانيات يتحدد إذا بالنظر إلى اللغة بوصفها "(نظاما نحويا وموجودا بالقوة في كل دماغ"[1]). والكلام ما هو إلا مجرد تأدية فردية لقوانين ذلك النظام. هكذا نجد أن البنيوية الوصفية هي في النهاية نظرية عملية تقول بسيطرة النظام اللغوي على عناصره، وتهدف إلى استخلاص هذا النظام من خلال العلاقات القائمة بين عناصره، كما تحرص على إبراز الطابع العضوي لشتى التغييرات التي تخضع لها اللغة. فقد أدت النظرة الجديدة للغة، ومحاولة تحريرها من طوق التعقيد والوظائف التقليدية إلى هيمنة العلاقة اللغوية والأنموذج اللغوي على مختلف حقول المعرفة كما أدت إلى (هيمنة النسق باعتباره خير ممثل لنظام العلامات)[2] فراحت معظم الاتجاهات النقدية تركز على النص الأدبي ذاته بوصف بنية لغوية. كانت البنيوية الألسنية هي أول تتويج لجهود الألسنية، فما هي البنيوية؟ وما هي أهم خصائصها:

[1] - Ibid ,p30.

[2]- ينظر: دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص87.

البنيوية والنقد الأدبي:

انتقلت البنيوية إلى الكتابات العربية بمفاهيم مختلفة فهى (البناء التركيب) لدى **محمد عنانى** و(الهيكل) لدى **حسين الواد** وهى (بنيان) لدى **جوزيف ميشال شريم** وهى (تركيب نظم بناء) لدى **مبارك مبارك** أما بالعودة إلى أصلها (**structuralisme**) في اللغات الأوربية فهى من أصل لاتيني (**Stuere**) الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل (وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية لما يؤدي إليه من جمال تشكيلي")[1]. ويكاد لا يتعد هذا عن أصلها في الاستخدام العربي فقد وردت بمعنى البناء، ولقد استخدمها القرآن أكثر من عشرين مرة بهذا المعنى كقوله تعالى: « الذي جعل لكم الأرض فراشا والسماء بناء[2] » .كما تصورها اللغويون العرب على أنها الهيكل الثابت للشيء فتحدث النحاة عن "(البناء مقابل الإعراب")[3].

لكن لابد لهذا البناء أن يتوفر على تضامن بين أجزائه فالمبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامنا بين أجزائه على حد تعبير "**صلاح فضل** وعليه فالبنية من الناحية الفلسفية تدل على ("ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء")[4]. إذا بحثنا عنها في حقل الأدب وجدناها تشكل الأثر الأدبي إلى جانب عنصر السبك أو النسيج. على الرغم أن البنية لم تظهر إلا في أعمال حلقة براغ إلا أنها (اتخذت فيما بعد صفة الجلالة والسيادة في العلم والفلسفة)[5] (وكنست خلفها الكثير من المقولات الفلسفية التي هيمنت على الخطاب

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص175.

[2]- سورة البقرة، الآية 22.

[3]- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية، ص177.

[4]- ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، 1982، ص217.

[5]- ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص7.

الفكري والفلسفي مثل الوجود، الحرية، الوعي، الحتمية والمسؤولية[1]). إن البنيوية ليست فقط منهجا، ولكنها أيضا ما يسمه كاسيرر (**Cassirer**) ("اتجاها عاما للفكر")[2].

نظرا لهذه الصعوبة والتفرعات الكثيرة للبنيوية فإننا سنقتصر الحديث عن البنيوية الألسنية. حيث اعتبر **دي سوسير** ("اللغة نظاما من العلامات")[3] وبذلك فإن الناقد في ممارساته النقدية فإنه يسأل عالما من العلامات فما كان علامة عند الكاتب (العمل الأدبي) يصير معنى عند الناقد. من هنا فقد عمدت المقاربات البنيوية إلى تقصي مظاهر تشكل النسق البنيوي والكشف عن درجة الانتظام والتشاكل والتباين لمستويات البنية في النص اعتمادا على الآنية فـ "(جوهر الشيء هو وجوده، ووجوده كامن في بنيته ونظامه")[4].

فأهمية النص تكمن في نسقه الذي أخذت البنيوية على عاتقها مهمة الحث عن مواصفاته داخل النص الأدبي. باعتبار النص "(فضاء متعدد المعاني يتلاقى فيه عدد من المعاني الممكنة")[5] لذلك دعى **بارث** إلى التركيز على لغته بوصفها " (النظام العلامي الوحيد الذي يمتلك القدرة على تفسير الأنظمة الدلالية الأخرى، على تفسير نفسه بنفسه أيضا")[6]. لهذا ركزت البنيوية الشكلية على تحليل البنية النصية بوصفها نسقا ثابتا انطلاقا من نزعتها الآنية فهي قوامها الفلسفى، على هذا فقد صارت المحايثة كما ذكر **سبيتزر** مبدأ من مبادئ اللسانيات البنيوية اعتمادا على علاقات الحدود الداخلية للموضوع عموما فالبنيوية منهج نقدي ينظر إلى النص على أنه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل

---

[1]- ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ص25.

[2]- ينظر: البنيوية والنقد الأدبي، ص21.

[3]- ينظر: دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: محمد القرمادي ومحمد الشاوتي ومحمد عجينة، الدار الربية للكتاب، تونس ليبيا، 1985، ص347.

[4]- ينظر: عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية المؤسسة الوطنية للكتاب، أوت 1986، ص129.

[5]- ينظر: رولان بارث، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، ع3، 1988، ص94.

[6]- المرجع نفسه، ص99.

يعالجها معالجة شمولية، (تحول النص إلى جملة طويلة ثم تجزئها إلى وحدات دالة كبرى فصغرى وتتقصى مدلولاتها في تضمن الدوال لها، في إطار رؤية نسقية تنظر إلى النص مستقلا عن شتى سياقاته... وتكتفي تفسيرا داخليا وصفيا)"[1]. هكذا يبدو أن المقاربات البنيوية خلصت النص من المناهج التي حولته إلى ("هامش لمتن أيديولوجي مسطر سلفا")[2] لكنها سلبت الأدب والنقد مهمتها الإنسانية فأفضى هذا المنحنى البنيوي الشكلي في الأخير الى إفلاسها على حد تعبير **وغليسي يوسف.** لذلك اعترضت البنيوية التكوينية (**لوسيان غولدمان**) أو كما نعتتها "**يمنى العيد**" بالواقعية البنيوية على مقولة النسق المغلق. فالمسألة الجمالية الصحيحة لا تقتصر على معرفتنا لماهية الوسائل الفنية التي استعملها الفنان، وإنما بخاصة عندما نطرح السؤال: ("لماذا هذه الوسائل الملائمة جدا للتعبير عن رؤية الفنان الخاصة للعالم)[3] من هنا يؤكد **غولدمان** على أهمية العالم الخارجي في قراءة تتكئ في مبادئها على الفلسفة المادية الجدلية (الفهم/الشرح)حيث يتناول الفهم بنية النص في ذاته بينما يقوم الشرح بوضعها ضمن بنية أكبر هي البنية الاجتماعية، من هنا ("فالعمل الأدبي تعبير محسوس عن الوعي الجماعي[4].")

الرأي ذاته نجده عند "**بول ريكور**" حين رفض المنهج البنيوي لتفسير اللغة على أنها نظام مغلق من العلاقات ساعيا في قراءة النص إلى التركيز على المعنى بدلا من البنية سعيا إلى إقامة تناظر (**Homologie**) بين البنية النصية والبنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يستوحيها النص فكانت بذلك "البنيوية التوليدية أو التكوينية تهجينا للهيكل البنيوي بالروح

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الأنسونية إلى الألسونية، ص120.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص121.

[3]- ينظر: لوسيان غولدمان، البنى الذهنية والإبداع الثقافي، ص15، نقلا عن: في البنيوية التركيبية، دارسة في منهج لوسيان غولدمان، دارابن رشد للطباعة والنشر، ط1982.

[4]- ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص92.

الاجتماعية"[1]. هكذا أصبحت القراءة أكثر من مجرد فعل لغوي لأن ممارسة القراءة تحركها غاية ما متجاوزة إطار البحث عن المعلومة، لأن الحصول على المعلومة قد يتم بدون جهد القراءة، فمن ركائز الفكر الاجتماعي ربط النسق بالدلالة، وعدم التسليم بذلك الفصل الحاد والقاسي بين النص وصاحبه، ولاسيما إذا كانت النظرة إلى المؤلف تنطلق من دمج الفرد في خضم الجماعة. فأدبية النص تتشكل من العلاقات النصية الذاتية/الداخلية والإنسان تسيره مجموعة من الأنظمة الخفية فالإنسان كائن تزامني لا زمني، والعالم يتحرك بحركة نظام ثابت يتكون من قوانين.

بهذا نجدها قد أفضت إلى طريق مسدود، حيث هيمنت تلك المقولات على التفكير النسقي عامة في الدراسات اللسانية فرغم أنها حققت نتائج ناجحة في مجال الدراسة اللغوية لكنها لم تستطع أن تحققها في الدراسات الأدبية باختيارها مبدأ المحايثة فالنص ليس نسقا مغلقا، بل هو مفتوح مليئا بالفجوات وهنا مكمن جمالية. فكيف انتقلت هذه النظرية إلى النقد العربي؟ وكيف طبقها؟ وكيف يمكن رؤية ساحة النقد الجزائري؟.

[1]– ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص116.

البنيوية والنقد الجزائري:

قد يكون من الصعب تحديد البدايات الأولى لانتقال الفكر البنيوي إلى النقد العربي الحديث، كما أنه من الصعب أيضا الإلمام بكل ناقد عربي تناول ذلك. لكننا سنحاول حصر ذلك عند نخبة مما استطاعوا أن يمثلوا لهذا الاتجاه، فالذي لاشك في أن البدايات الأولى ترجع بصورة أو بأخرى إلى بداية الاتصال بالحضارة الغربية في العصر الحديث.و إذا اقتربنا أكثر من الدقة فيمكننا القول بأن بدايات الستينات من القرن الماضي كانت مرحلة انتقالية حيث اضطلع روادها بتعريب النقد الأنجلو الأمريكي الجديد وتقديمه إلى الساحة النقدية العربية بتسميات اختلفت من ترجمة إلى أخرى (النقد الموضوعي، المنهج الفني، النقد الجمالي، التحليلي، اللغوي...إلخ).

قاد ذلك الدكتور **رشاد رشدي** في سبيل ترسيخ ذلك وأتبعه بعدها مجموعة من النقاد نهلوا عنه وتتلمذوا على فكرة نذكر منهم (**مصطفى ناصف- محمد الربيعي، محمد عناني** وغيرهم) وبهذا نستطيع القول أن الساحة النقدية المصرية كانت سباقة في تهيئة أجواء التلقي البنيوي أما المغرب العربي فقد مارس المنهج البنيوي مع بداية السبعينات من خلال كتاب "البنية القصصية في رسالة الغفران" للناقد التونسي **حسين الواد**. وقد اعقب ذلك محاولات رائدة قام بها **كمال أبو ذيب**"في البنية الإيقاعية للشعر العربي" "جدلية الخفاء والتجلي"، **إبراهيم زكريا** (مشكلة البنية) **صلاح فضل** و"نظرية البنائية في النقد الأدبي "وغيرهم كثر. بينما نجده قد تأخر في بلد كالجزائر إلى بداية الثمانينات من خلال الجهود القيمة التي قدمها طائفة من النقاد المحدثين يتقدمهم **عبد الملك مرتاض** في محاولة منه للمعايشة بين الثقافة العربية والتراثية والثقافة الحداثية الغربية.

حيث يقول: ("...عهدنا بالمناهج التقليدية قصارها تناول اللغة من حيث شكلها، وهل هي سليمة أو غير سليمة... ولو لا طائفة من النقاد الثوريين الذين رفضوا أن يظل

النقد على ما أقامه عليه (**تين ولانسون وبوف**) وأقبلوا يبحثون في أمر هذا النص بثره علمي عجيب...لكان أمر النقد بعامة ودراسة النص الأدبي بخاصة انتهيا إلى باب مغلق")[1]... "(كم رسفنا في أغلال الماركسية والنفسانية والتينية ثم لم نخرج بشيء يذكر... أيها الأيديولوجيون، والنفسانيون والاجتماعيون دعوا الأدب للأدباء وخوضوا في عملكم الذي تعرفون... أفلم يأن لهذا الأدب أن يفلت من شر ما أصابه من الأجانب عنه؟ ثم ألم يأن له أن يهتدي السبيل إلى منهج من صميم نفسه؟ يفسره ويعريه ويغرف عن هذه الاجتماعيات الإيديولوجية المتكلفة والنفسانيات المريضة المتسلطة")[2]. لقد وقف **مرتاض** من عقر دار كبار النقاد الحداثيين في العالم (**بارث، غريماس، دريدا**...) من جامعة السربون ليعلن ثورة عارمة في الممارسة النقدية الجزائرية الذي كثيرا ما هيمنت عليه الدراسات السياقية في الكثير من ممارساتها.

من خلال ما قاله في الفقرة السابقة نجده يصرح برفضه للمناهج السياقية التي مارسها ردحا من الزمن وتعويله على روح نقدية جديدة تتجاوز كل من النفسانيين المرضى والانطباعيين العجزة والاجتماعيين الأجانب إلى استثمار الآليات المنهجية الغربية ولكن بذوقها العربي وهو ما يمثل تحولا في مسار النقد الجزائري بصورة عامة حيث عده يوسف غليسي "قمينا بريادة معركة المنهج في النقد الجزائري"[3]. من هنا بدأت موجة الدراسات البنيوية تغزوا حقل القراءة العربية وذلك من خلال أيضا مجلة "فصول نقدية" التي أسهمت مساهمة معروفة في الإشهار لهذا المذهب النقدي، فتحولت أعمال رولان بارث وغيره إلى علامات راشدة للنقد العربي عامة والجزائري خاصة.

[1]- ينظر: أ.ي.دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (اين ليلاى) لمحمد العيد ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1992 ، ص19.
[2]- ينظر: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائى تفكيكي لحكاية حمال بغداد ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1993، ص08.
[3]- ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، نقد-إصدار رابطة إبداع الثقافة، ص82.

يقول **إبراهيم رماني** في مقال بعنوان زمن النقد زمن الحوار والاستقراء أننا اليوم أمام "(زمن جديد لا يتكئ على أراء غيره أو يستند إلى أحكام الآخرين ولا يشفع لهذا النص أو ذاك بشهادة ناقد كبير أو أستاذا معروفا، لأن الشهادة الصحيحة في التاريخ الأدبي المكتفية بذاتها هي النص كبنية لها وجود متكامل داخليا وخارجيا")[1]. إنها تجربة جديدة في حياة النقد الجزائري فتحت النص على القراءة لا على ما يحيط به من معطيات إيديولوجية أو نفسية، فرسمت منهجا بعيدا عن الخطاب البلاغي الأيديولوجي. لكن الموقف النقدي لا يشفع للناقد توقفه على طبيعة العمل النقدي المبذول، بل ("على أسلوب أداء هذه الممارسة وعلى جملة المعطيات الفكرية المتصلة بالقيم الجمالية والأبعاد الفنية الكاملة في الوعي النقدي[2].)"

يذهب **محمد ساري** لتقسيم كتابه (البحث عن النقد الأدبي الجديد) (1984) إلى قسم نظري يعرض اللوكاشية والغولدمانية، وقسم تطبيقي فيه من نقد النقد حيث نقد المساهمة النقدية "**لمحمد مصايف**" إلا أنها في الحقيقة معالجة تقليدية وليس فيها من البنيوية التكوينية شيء، فقد اكتفى بتلخيص مضمون القصص ونراها أنها مقاربات تنبئ على أنه مارسها قبل أن يهتم بالمنهج البنيوي بشكل جيد.

أما **عبد الملك مرتاض** فيعد من أهم النقاد الجزائريين في ريادته للبنيوية وما بعدها، فقد أصدر كتاب (الألغاز الشعبية الجزائرية) و(الأمثال الشعبية الجزائري) (1982) وهما كتابان في حول الألغاز الأمثال، إضافة إلى محاضراته التي جمعت في مؤلفه "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" 1983، السنة التي يرى الأستاذ **أحمد شريبط** أنها السنة التي

---

[1]- إبراهيم رملني: أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، منشورات المجاهد الأسبوعي.

[2]- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الأنسونية إلى الألسونية، ص122.

كانت رائدة لهذه المرحلة الجديدة من خلال مؤلف "النص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية"

في حين نشر **عبد الحميد بورايو** (قراءة أولى في الأجساد المحمومة)[1] وهي محاولة بنيوية تكوينية متقدمة، فقد تناول البنية السردية (للأجساد المحمومة) (لـ **إسماعيل عموقان)** برؤية وصفية تحليلية ثم توعد بدراسة صلة البنية القصصية بالبناء الاجتماعي الذي تولدت عنه.

لكننا نراها قاصرة لم ترق إلى المستوى الذي نراه قد مارسه في "دراسة للقصص الشعبي في منطقة بسكرة"، إذ يقول: "نعني بشرح النص إدماج الدالة في بنية أكبر منها تلقي الضوء على كيفية تولد هذه البنية الدالة ويعنى هذا الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعي جمهور القصة بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص العام الذي تعيش فيه"[2]. يقسم **عبد الحميد بورايو** القصص الشعبي إلى أنماط ثلاث: قصص البطولة/الحكاية الخرافية/الحكاية الشعبية يمثلها بثلاثة نماذج هي على التوالي: غزوة الخندق/ولد المحقورة/الإخوة الثلاثة.

ثم ("يقسم كل نموذج إلى مقاطع ثم إلى متتالية ثم إلى وظائف (الوحدة الوظيفية) التي ستمكنه من استنباط ثم إلى النماذج التي تخضع لها البنية القصصية في مختلف مستوياتها[3]" إلا أن بين علاقة هذه البنية بالبنية الأم التي تولدت عنها وهي البنية الاجتماعية. موظفا جهازا إجرائيا يفصح من خلاله عن انتمائه المنهجي مثل: (الشرح،

[1]- ينظر: مجلة آمال، وزارة الثقافة الجزائرية، السنة 12، العدد 55، 1982، ص05.

[2]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص197.

[3]- القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص137.

البنية الأكبر رؤية العالم...إلخ) فالوحدة الرئيسية التي قام بدراستها هي ذاتها "المثال الوظيفي" عند بروب (المنهج المورفولوجي). "(هي مجموعة العناصر القارة في الحكاية "في ثباتها وتعاقبها" التي تتضمنها أية حكاية شعبية")[1] حيث بلغت في حكاية (ولد المحقورة 14 وظيفة")[2] وقد درسها دراسة لم يخضعها فيها إلى سلم **بروب** ربما كما يراها **وغليسي** دليل على أصالته المنهجية ثم نجده يستعير من **غريماس** مفهوم الاختيار بمستويات ثلاث:

1- "الاختيار التمهيدي (التأهيلي) يكسب البطل الكفاءة ووزعه إلى فاشل وآخر إيجابي.

2- الاختيار الرئيسي (الحاسم) وهو النقطة التي يتأزم فيها الصراع الحاسم وأيضا فيه رئيسي إيجابي وإضافي سلبي.

3- الاختيار الإضافي (التمجيدي) وفيه يتميز البطل الحقيقي عن غيره وتتم مكافأته"[3]

وبعد دراسة البنية الزمانية والمكانية ينتقل إلى وضعها في إطارها الاجتماعي، ثم واصل دراسة النقدية على شكل معادلات رياضية (جبرية وهندسية) على غرار عامة البنيويون. لقد كان يدرك منذ البداية "أنه مقبل على تجربة عسيرة غير مأمونة السبيل فالدراسة البنائية للنص الأدبي ما زالت تخطو خطواتها الأولى وعلى استحياء في الدراسات الأدبية العربية مما جعل مسألة استخدام المصطلحات تطرح نفسها بإلحاح"[4]. لذلك وجدناه يغير في بعض مصطلحات "**غريماس**" فمثلا القائم بالفعل يحولها الى الشخصية. فعدت هذه الدراسة الميدانية فاتحة البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي الجزائري. لم تحض فكرة النسق المغلق بالقبول لدى عبد الملك مرتاض إنها (قول لا معنى له)[5] وإنها مجرد "(شطحة

[1] - سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، تونس-الجزائر، ص24.

[2] - القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص205.

[3] - النقد الجزائري المعاصر من الأنسونية إلى الألسونية، ص126.

[4] - القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص07.

[5] - تجليات الحداثة، ع4، جوان 1997، ص36.

من شطحات العبثيةالغربية")[1]. فراح يناقش الكتابات الحداثية لـ **بارث** فهو يرى أن الحداثة الغربية قد أمعنت في قتل المؤلف من **فاليري، بارث تودوروف**... نتيجة رفضهم للتاريخ لذلك هم يقرون بسلطة القارئ. موت سلطان الفرد في المجتمع يراها أنها نظرة مؤسسة على علم واستنباط، لذلك نجده في قراءته (لأشجان يمانية) لـ **عبد العزيز لمقالح** (بنية الخطاب الشعري) كقراءة أولى وقراءته "(بشعرية القصيدة") كقراءة ثانية يغيب نهائيا حياة المؤلف وهذا ما لمسناه في قراءته لقصيدة "قمر شيراز" لـ **عبد الوهاب البياتي** إذ يقول:

"(إننا لم نمرق في إجراءاتنا المنصرفة إلى قراءة النص الأدبي قط عن النص إلى الأحداث، ولا إلى الناص، ولا إلى الذين علموا الناص، ولا إلى الذين عاشوا على عهد الناص، ولا إلى الذين قرأهم أو تعلم عليهم الناص، ولا إلى الذين ربما كانوا يختصمون مع الناص... ولا إلى ما كان له من بنين وبنات وأعمام وعمات وأخوال وخالات ورفقاء ورفيقات ولولا النزعة الماضوية "خشينا أن نقتل من حيث نشعر أو من حيث لا نشعر، النص والناص ونهرسهما بالمهراس)"[2].

من هنا نتساءل لماذا يرفض **مرتاض** النسق المغلق على الصعيد النظري ثم يمارسها على الصعيد الإجرائي؟ أم تراه كما نعته **محمد عزام** أنه(يغري القارئ بعناوين كتبه التي تخيب أمل القارئ لأنه لا يجد فيها ما كان يؤمله من نقد حداثي منهجي")[3] لذلك لا نجد النقد العربي الحداثي مجتمعا على رأي واحد في تناوله لإشكالية المؤلف في الثقافة النقدية العربية نتيجة لتباين المواقف الفكرية والتوجهات الإيديولوجية. ولعل (تأثرهم بالاتجاه

---

[1]- تجليات الحداثة، ع4، ص38.

[2]- قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل (تحليل سيميائي لقصيدةقمر شيراز للبياتي)، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الصحيفة السعودية، ع 46-47.

[3]- بنبيل سليمان، مساهمة في النقد الأدبي، دار الطليعة بيروت.

الانجليزي الذي لم يهمل المؤلف)"[1] كان له أثرا أكثر من غيره رغم أنهم تجنبوا في ذلك التقليد الأعمى وتعاملوا معه بكل حذر. لقد حصر **يوسف وغليسي** بعض النماذج التي حاولت التأسيس للفكر البنيوي في الجزائر نذكر منها مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص من تأليف مجموعة من الأساتذة الجامعيين وبنية الخطاب الأدبي لـ **حسين خمري** وإن كانت محاولة تأخر ظهورها إلى سنة 1994. فتبين لنا مما سبق أن البنيوية التكوينية قد احتلت مكانة أوسع من البنيوية الشكلية في مساحة الخطاب النقدي العربي الجديد عامة والجزائري خاصة.

وهذا يعود في نظري إلى مقولة النسق في الخطاب النقد العربي المعاصر حيث بدت غامضة ومضطربة نظرا لاضطراب مرتكزات الناقد الفلسفية واللسانية فوظفت المصطلحات ذات المحمولات الفلسفية والأدبية استعمالا احتياطيا فرغم أنه تحمس إلى إزاحة السياق وآمن بسلطة البنية إلا أننا ألفيناه محصورا في إطار فكر اجتماعي دعاه إلى النسق الاجتماعي أدركه نظريا وأخفق فيه في مجال الممارسة التطبيقية. وأخيرا يمكننا القول أن البنيويون لا يعترفونا بالبعد التاريخي أو التطوري للأدب إذ يرون بأن الأدب (نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صيغة لها بخارج النص ومن هنا يرون بضرورة عزل الجانب الدلالي المتعلق بالمعنى في الأدب حتى يمكن عزل بعض الملامح الأخرى وبلورتها... لا يعترف البنيويون بالبعد الذاتي أو الاجتماعي للأدب لأنهم يعرفون الأدب بأنه كيان لغوي، جسد لغوي، مجموعة من الأفعال اللغوية، مجموعة من الجمل النحوية، بل أن الكلام الأدبي ككل كلام واقع ألسني أي مجموعة من الجمل لها وحدتها المتميزة وقواعدها ونحوها ودلالاتها لذلك يعرف "**بارث** القصة بأنها مجموعة من الجمل")[2] أما "**تودوروف**" فيرى بأن (القصة ليست أكثر من مجموعة إمكانات لغوية تركزت بطريقة خاصة في

[1] – يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص11.

[2] – Barthes, criticalessays, trnslated from,french, 1972.

الاعتماد على مجموعة من الأحكام اللغوية البنيوية الدقيقة")[1]. لا شك في اعتبارهم في الأدب بأنه كلام لغوي، وما هية لغوية أيضا حتى عد "(**روجي فولر** الرواية هي تطوير تركيبي للجملة السردية البسيطة)"[2].

نلخص أيضا على أن اللغة واللسان مختلفان فاللغة هي المعجم الفني الذي يصطنع كائن ما في حين أن اللسان هو مجموعة قواعد النحوية والصرفية والألفاظ ذات الدلالة الأولية والعامة التي يغترف منها جميع الأدباء. فاللسان يمثل الرصيد العام لكل الذين يستعملون لغة ذلك اللسان فهو كائن اجتماعي يتطور بتطور محدثوه كما قال بذلك بعض النقاد وفق محيط اجتماعي جغرافي وينحط إذا انحطوا أيضا اجتماعيا وحضاريا وتكنولوجيا. أما اللغة الأدبية فهي الخصوصية التي يتميز بها كل أديب، فهي إذا متسمة بالخصوصية والتفرد التي تتيح للأديب أن يعبر عن هذه الخصوصية اللغوية باستخدامه طائفة من الألفاظ والتراكيب المنتمية إلى النظام اللساني العام. إنها، سيلان صوتي ودلالي لا ينضب وعلى حد قول أحد النقاد: "اللغة وعاء يظرف كل الافكار ويحوي كل القيم الفكرية والروحية والمادية جميعا فهي فوق التاريخ وقبل الفلسفة ذلك بأنها مادة الإبداع. لذلك يقول الناقد الفرنسي "**جان كوهن**" (أن ليس الشاعر شاعرا بما يفكر أو يحس ولكن بما يقول")[3].

[1]- حوار مع الناقد إبراهيم الخطيب، مجلة المجلة، عدد374، ص1987، ص43.

[2]- البنيوية في الأدب، روبرت ثولز، تر: ماعبود، دمشق 1984، ص129.

[3] -J.Cohen, structure du langage poétique, p42.

الأسلوبية:

الأسلوب (**style**) مشتق من الكلمة اللاتينية (**stilus**) التي تعني (طريقة في الكتابة، وهي استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية)[1] عند جون ريبو وهو (طريقة متميزة وفريدة وخاصة بكاتب معين)[2]. وهو عند **بارث** (شيء الكاتب وروعته وسجنه إنه عزلته ولأن الأسلوب غير مبال بالمجتمع وإن كان شفافا اتجاهه ولأنه مسعى مغلق للشخص، فإنه لا يكون قط نتاجا اختيارا أو تفكيرا في الأدب إنه الجانب الخصوصي)[3]. فيتميز من خلاله الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب لذلك ظلت الأسلوبية فترة من الزمن متداخلة مع البلاغة حتى اتضحت معالمها مع الباحث (**شارل بالي**) "1865-1947" وهو واحد من نجباء تلاميذ (**دوسوسير**) حيث قام سنة 1902 بتأسيس قواعدها النهائية ليأتي بعده كل من (**ماروزو**) و(**وكراسو**) لينادي كلا منهما بشرعية الأسلوبية وعداها بلاغة حديثه

المتفق عليه أن "(النص أسلوب والأسلوب جملة من التقنيات المعتمدة من قبل صانع النص من أجل وضع لبنية مكوناتها هي الوحدات اللغوية التي تتحول من عناصر فارغة إلى رموز أو شفرات معبأة بمعاني تفرض نفسها على المتلقي بأشكال مختلفة)[4]. خصوصا وأن اللغة تهب المتكلم جملة من الرسائل اللغوية للتعبير عن المفهوم الواحد بأساليب متعددة يختار ما يوافق القصد الابلاغي التأثيري فكانت بذلك جسرا يربط اللسانيات بالنقد الأدبي. حيث يقسم **جورج مونان** الأسلوبية إلى ثلاث أقسام: أسلوبية تكوينية: أو أسلوبية الفرد وتسمى أيضا بالأسلوبية الأدبية أو الأسلوبية النقدية وأسلوبية وصفية وتختص بأسلوبية

1- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ت، ص09.

2- جورج مولينيه، الأسلوبية، ص66.

3- رولان بارث، الدرجة صفر للكتابة، تر: محمد برادة، ط3، الشركة المغربية للناشرين المتحدثين، الرباط، ص35.

4- اللغة والأدب، ملتقى علم النص، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد14، ص09.

التعبير على رأسها "**بالي**" وتعنى بالقيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية. وأخرى وظيفية: (يمثلها **رومان جاكبسون**) وتعنى بوظائف اللغة ونظريات التواصل. أو أخيرة بنيوية: (ويمثلها **ريفاتير** وحتى **جاكبسون**) وترى أن (النص يشكل بنية خاصة أو جهازا لغويا يستمد الخطاب قيمه اللغوية منه")[1].

ومهما يكن فإن الممارسة التطبيقية للتحليل الأسلوبي لا يمكن أن تؤتي ثمارها ("إلا إذا استندت في المنطلق إلى التكوين اللساني الدقيق")[2]. وحتى ينتقل محلل الخطاب من جهاز أدائي إلى جهاز إبداعي غايته الفن القولي لابد له أن يتسلح بطرق أسلوبية، فالأسلوبي هو لساني أولا. فلذلك أسندت مهمة التحليل الخطاب الأدبي بطريقة أسلوبية إلى عالم اللسان المهتم بمستوى معين من تجليات الظاهرة اللغوية. لذلك كان "(على الأسلوبي ولا سيما الممارس للمقاربة التطبيقية أن يتخذ زادا من اللسانيات العامة والنوعية حتى يتسنى له الإجراء النقدي المتمحض للمنظور الأسلوبي)"[3].

ويأخذ الكشف المعرفي عن أصول علم الأسلوب وخصائص تركيبته لا من حيث معالمه ضمن تطوره التاريخي وإنما في بنيته الذاتية كما تتجلى لنا اليوم في الحقل العربي عن جملة من الارتباطات بينه وبين فقه اللغة (ففقه اللغة هو علم ينشأ بصفة مطلقة لغاية استقراء قواعد اللغة من اللغة ذاتها)[4] باعتبار أن الظاهرة اللغوية وجودا سابقا لوجود علمها، وارتبط دورها بحفظ اللغة وصيانة كيانها من خلال المحافظة على مقاييسها

[1]- اللغة والأدب، ملتقى علم النص، .

[2]- عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص55.

[3]- المرجع نفسه، ص61.

[4]- عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص62.

وعلى هذا الأساس كان "(فقه اللغة علم معياري، يقرر الصواب ويكشف اللحن ويردع الخطاء)[1] مستندا على مرجعيات ثنائية مرتبطة من صواب وخطأ حسن وقبيح، فصيح وهجين... وهذا ما جعله لا يستنطق أي نص كان ما لم يكن يمثل أعلى مستويات الفصاحة عند المجموعة اللغوية المراد ضبط لغتها ولا يتاتى له ذلك إلا بتوفر الجهاز الآلي الضخم الذي لا تتحرك العملية النقدية في النص الأدبي إلا به. بهذا فإن العمل الأسلوبي لا يتطابق والشرح اللغوي وإن اتخذه مطية في مجمله لتحقيق بعض غاياته الإجرائية ذلك" أن الأسلوبي ليس هاجسه استكشاف نمط اللغة التي وردت في النص الأدبي وإنما هاجسه الأول هو استكشاف النمط الإبداعي الفني كما تحقق بواسطة أدوات لغوية مخصوصة[2]."

تتخذ الأسلوبية قرائن النسيج اللغوي كأدوات تحليلية لاستنطاق شعرية النص، لذلك فهي تستوعب مسبقا كل خصائص البنية اللغوية التي يقوم عليها النص، فيفسر كيف تحولت العناصر اللغوية إلى إبداع أدبي فني وذلك هو هاجسه التي تسعى إلى تحقيقه لذلك عدها بعض النقاد أنها "(إنجاز إبداعي فيصبح بذلك فقه اللغة علم مساعد للأسلوبية التي هي في حد ذاتها علم مساعد للنقد الأد بي[3]")،:

[1]- عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص .

[2]- المرجع نفسه، ص64.

[3]- المرجع نفسه، ص66.

الأصول البلاغية للدراسات الاسلوبية:

ارتبط علم البلاغة في نشأته العربية بتفسير النصوص الدينية المقدسة ومحاولة تأويل بعض ما حواه بجهاز مرجعي تمثل في الشعر كونه ديوان العرب ومنظومته اللغوية الأولى فكان علم البلاغة بمثابة حلقة وصل بين الإعجاز القرآني والابداع الشعري على حد قول **المسدي**. لذلك كانت "(لبلاغة ذات منزع تقريري بالدرجة الأولى ثم هي تستند إلى منظومة تصنيفية اشتقت في أصلها من استقراء الحدث الأدبي في تجلياته الفنية)"[1].

فكان الشرح البلاغي غايته "(تفسير تقلبات البناء اللغوي في حدود ما يسمح به المعيار المرجعي الذي أساسه البنية النحوية وما يحدثه حيالها الأدب من مراوحات تمثل فضاء العدول عن المعيار فهو يتتبع عوارض اللغة في ذات اللغة)"[2]، لكن العمل الأسلوبي لا يتطابق والشرح اللغوي وإن اتخذه مطية في مجمله لتحقيق بعض غاياته الإجرائية لأن هدفه يبقى كما أشرنا سالفا استكشاف النمط الإبداعي الفني كما تحقق بواسطة أدوات لغوية مخصوصة، يبحث ذالك داخل النص الإبداعي لتفسر كيف تحولت العناصر اللغوية في سياقها المحدد إلى مميزات فنية؟ فيستنطق بنى النص في دواله وفي مدلولاته وتفسير الاقتران بينهما مما يكون قد أثمر شعرية النص "(فحول لغته من أداة إبلاغية إلى بنية إبداعية)"[3]. ولعل أكثر ما شد انشغال المسدي هو العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة حيث يقول: ("الأسلوبية امتداد للبلاغة "في نفس الوقت هي لها بمثابة حبل تواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا)"[4]. فهو يرى أن البلاغة علم معياري تعليمي يعتمد فصل الشكل عن المضمون في الخطاب بينما الأسلوبية علم وصفي تحليلي يرفض الفصل بين دال الخطاب

[1]- عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص68.

[2]- المرجع نفسه، ص69.

[3]- المرجع نفسه، ص68.

[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس-ليبيا، د.ت، ص56.

ومدلوله "(ويلتقيان في كون الأولى بديل للثانية")[1]. ويضيف في كتابه "في آليات النقد الأدبي" (أن علم البلاغة جنيس علم النحو... أما الأسلوبية فهي بحث دائم عن المنظومات النوعية طبقا لكل نسيج إبداعي... وهي بهذا جنيس اللسانيات على حد ما كانت البلاغة جنيسا لعلم النحو[2])." ولعل دراسات عبد السلام المسدي في هذا المجال تعد أصفى المباحث العربية وأكثرها وجودا خصوصا في كتابه (الأسلوب والأسلوبية) الذي انعكس أثره على الكثير من الكتابات النقدية مثل كتاب (الأسلوبية منهجا نقديا) للكاتب الناقد "محمد عزام".

وتتواصل الدراسات النقدية العربية في توضيح العلاقة بين الأسلوبية وعلم البلاغة ومنهم صلاح فضل حيث يقول: "(الأسلوبية وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة ترجع إلى أبوين فتيين هما: علم اللغة الحديث، أو الألسنية إن شئننا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع دورها في أمومة علم الأسلوب من جانب، وعلم الجمال الذى أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر")[3]. فقد حكم ناقدنا على البلاغة بالعجز والعقم وجعل من الأسلوبية الوريث الشرعي لها فالأسلوبية هي مولود من أم هي البلاغة وأب هو علم الجمال.

بينما يراها الناقد **عدنان بن ذريل** أنها "(علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص52-53.

[2]- عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص68.

[3]- صلاح فضل علم الأسلوب –مبادئه وإجراءاته، ط2، الهيئة المصرية العملة للكتاب، 1985، ص03.

غيره، إنها تتقرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية أو تعتبر الأسلوب ظاهرة في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها")[1].

يفرق **نور الدين السد** بين الأسلوبية والبلاغة بقوله إن: ("البلاغة علما معياريا نمطيا تعليميا بينما الأسلوبية علما تحليليا شموليا". "تعني البلاغة بدراسة الشفرات التي تعمل على مستوى اللغة (**Langue**) بينما تعني الأسلوبية بدراسة أنماط التعبيرات التي لا تبارح مستوى (**Parole**) مع العلم أن الشفرة نفسها ليست سوى توزيع معين لعدد نهائي من الإشارات)"[2]. وقد أرجعها شارل بالي إلى إنشاءات وجدانية فعدها ("دراسة مظاهر التعبير للغة منتظمة من حيث المضمون الوجداني.

ولا غرابة في ذلك خصوصا أن الكتابة هي انعكاس لما يحسه الكاتب ويشعر به فكانت الأسلوبية هي "(اصطناع مجموعة من الفعاليات الأسلوبية للغة من اللغات لتحميل نسجها وإمتاع المتلقي به")[3]. غير أن **يوسف وغليسي** يرى أن "(كل ذلك الكم من عناصر المفارقة إنما استطراد كان بالإمكان أن يختزل إلى ما هو أبسط وأعم لأن كثيرا من تلك العناصر إنما يكرر بعضها البعض فقوله مثلا عن البلاغة أنها (علم معياري) يغنيه –في تقديرنا– عن الإضافة أنها علم يرسم الأحكام التقييمية ويرمي إلى خلق الإبداع بوصايا تقييمية")[4].

[1]– عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص140.

[2]– ادوارد سابير، تزفيتان تودوروف، رولان بارث روجر فاولر، روبرث تولوز، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغنامي، المركز الثقافي العربي، ص66.

[3]– عبد المالك مرتاض، نظرية البلاغة، ص176.

[4]– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص153.

الاسلوبية والنقد العربي الحديث

وهنا حاولت أن أدمج الممارسة النقدية الأسلوبية الجزائرية مع الممارسة الأسلوبية في النقد العربي الحديث بصورة مجملة لأنني لاحظت أن ما وجد لا يسموا إلى حدود الدراسة الأسلوبية فكانت البداية مع الناقد الأسلوبي **عبد السلام المسدي** من خلال تقديمه للنموذج المعرفي للقراءة الأسلوبية وذلك (انطلاقا من تحديد مرجعياته اللسانية وأخذها بأطراف البنى المكونة للسياق الإبداعي حيث تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية[1].) فالاستجابة الآلية للنص تعني افتقار النص إلى عنصر المثير الأسلوبي الذي يحقق عنصر الغرابة الذي هو سمة من سمات الأسلوبية التي تجعل القارئ يبتهج بما يقرأ (وهذه البهجة تنشأ عمليا من جراء اصطدام القارئ بمثيرات أسلوبية غريبة الوقع دلاليا أو تركيبيا أجمل في أدبيتها وأحلى في شعريتها[2]).

ومن هنا تتأتى فاعلية القراءة الأسلوبية مما يجعل مهمة الأسلوب تنحصر (فكانت الأسلوبية (الوجه الجمالي للألسنية إنها تبحث الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي وترتدي طابعا علميا، تقريريا لوصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي)[3].

وهنا تتحقق القيمة والمتعة الفنية المتمثلة في أدبية النص الشعري لتصبح اللغة الشعرية وسيلة من وسائل النص المحملة بالدلالات المتعددة واللامحدودة، لذلك اعتمد البحث الأسلوبي على العمل الأدبي نفسه وليس أي فكرة قبلية خارج هذا العمل (فتمثل القراء

[1]- ينظر عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص53.
[2]- صلاح فضل، أشكال التخيل، ص115.
[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص16.

الأسلوبية مغامرة لاكتشاف الأسرار الكامنة وراء التركيبات اللغوية في عمل أو أعمال محدودة بعينها وصولا من المحسوس إلى المجزد ومن الجزئي إلى الكلي)[1].

يميز **نور الين السد** بين أربعة اتجاهات أسلوبية هي: الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية النفسية، الأسلوبية البنيوية والأسلوبية الإحصائية وقد اقترح **نور الدين السد** اسم سيميائية الأسلوب كمصطلح جديد لأسلوبية تكاملية مركبة حيث يقول: (...إننا نقترح المنهج السيميائي الأسلوبي وسيلة علمية ومنظومة تحليلية ومعرفية متمكنة من آلياتها الإجرائية لتفكيك مكونات الخطاب وتحليل بناه السطحية والعميقة وتحديد وظائفه وأبعاده ورؤاه)[2].

وتتولى التصنيفات والتسميات في الحقل الأسلوبي ويصادفنا مصطلح آخر هو الأسلوبية التاريخية التي أطلقها **عبد المالك مرتاض** ويراها مقابلا للمصطلح الأجنبي (**S.Génétique**). حيث يرى **محمد عزام** أن (التحليل الأسلوبي يمكن أن يطبق على نص أدبي مستقل أو نتاج مؤلف أو مقارنات أسلوبية أو تغيير الأسلوب حسب الأمكنة والأزمنة والموضوعات بإجراءات منهجية مختلفة منهج إمكانيات النحو، منهج النظم، منهج الكلمات المفتاح، منهج تحليل الانحراف ومنهج المستوى الوظيفي)[3].

لقد حاول سعد مصلوح تطبيق معادلة بوزيمان (**Busemann's formula**) على نصوص عربية لـ **شوقي** و**طه حسين** و**العقاد** وغيرهم من خلال كتابيه **الأسلوب** و**في النص الأدبي** وهي قراءة لا عهد للنقد العربي بها، فحاول إثبات ما نسب لشعر **أحمد شوقي** مثلا (والتدقيق في العمل الأدبي لرؤية ما إذا كان ممكنا أم مستحيلا أن نكتشف تماما المخطط الأسلوبي نفسه ولمعرفة أين يوجد وفي أية ظروف؟ هكذا يمكن تحديد الأعمال

[1]- شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية اختيار وترجمة، دار العلوم، الرياض، 1985، ص13.
[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج02، ص42.
[3]- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ص47.

التي تنتمي إلى الكاتب نفسه والتي كانت تقدم حتى ذلك الحين على أنها لمؤلفين مختلفين)[1]. ويتم ذلك من خلال الربط بين مجموع السمات الأسلوبية المستوحاة من العمل الأدبي وبين عناصر أخرى من فئة أخرى وهي ما يطلق عليها أيضا (التحقيقات الأسلوبية التي كان من روادها **دولوفر** و**روجوت**. وهناك أيضا ما يسمى بالأسلوبية المثالية: وهي اتجاه أسلوبي تكشف على محيط دائرة العمل الفني بحثا عن جزء تأكيدي آخر يعزز الرأي ويمكن بعد ذلك تكرار العملية حسب الضرورة حتى بلوغ الفهم الصحيح)[2]. تمثل جسر بين: اللسانيات وتاريخ الأدب كما وقد طوره **بيار غيرو** من خلال كتابه (اللسانيات وتاريخ الأدب) حيث يرى أن كل أثر أدبي هو وحدة كلية، وكل جزء منه يتيح لنا الولوج إلى مركز الأثر، ونتوغل إليه بفعل الحدس وهي دراسة ذات طابع أسلوبي لأنها تتخذ إحدى سمات اللغة منطلقا لها وسيمته المميزة هي انحراف أسلوبي فردي. وقد نقلها لنا نقادنا العرب بتسميات مختلفة منها "السياج الفيولوجي" عند **المسدي** و"الدائرة الفيولوجية" عند **عزام** و"دائرة فقه اللغة" عند **كاظم سعد الدين** وغيرها من المصطلحات. كما ارتبط بالأسلوبية الإحصائية مصطلح الكلمة المفتاح (**Mot thème**) أو (**Mot–clé**) لدى **بيار غيرو**.

وقد ترجم العرب النقاد ذلك من خلال الكلمة الموضوع واللفظ المفتاح عند **عبد السلام المسدي** أو الكلمة المحور عند **مبارك مبارك**. فهي تشير إلى الكلمات التي تفوق ترددها المعدلات العادية لدى أمثاله من الكتاب في نفس الموضوعات مما يعطينا دلالة متميزة أي، أن الكلمات المفتاح بهذا المفهوم المحدد تعتمد على معدلات التكرار النسبية المطلقة.

[1]– جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة وتقديم، بسام بركة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1999، ص70.

[2]– كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار الآفاق عربية، بغداد، 1985، ص70.

عبّر **فردينان دو سوسير** عن اللسانيات التزامنية بالعلاقات الترابطية والتراكيب **Rapports syntagmatique et rapports associatifs** وتحول فيما بعد إلى الاستبدالية بوصفها ("مجموع العناصر القابلة للتناوب أو التبادل في موضوع من رسالة ما)[1]. أما التركيب فهو (توافق لعناصر في حضورها المشترك داخل ملفوظ ما (جملة أو خطاب) قابلة للتحديد، فضلا على العلاقة من نوع (و...و) التي تتيح التحقيق من تلك العناصر بفضل علاقات الاختيار والتظافر التي تقيسها فيها بينها من جهة وبفضل الرابطة التتابعية)[2].

فالاستبدالية تحيل عبر محور الاختيار مجموعة مترادفة من الكلمات، فالمتكلم لا يوظف تلك المترادفة دفعة واحدة فاختياره كلمة واحدة فإن البقية ستغيب حتما.

أما التراكبية ففيها تبرز لنا ملفوظ بمجموعة من الكلمات على مستوى يدعى بمحور التوزيع وفق قوانين اللغة والدلالة. لذلك قال جاكسون عن الأسلوب أنه (إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع[3]). وقد تداولها النقد العربي بمصطلحات مختلفة منها (الاستبدالية والتركيبية) عند **عبد السلام المسدي**[4] (الاستبدالية والضمنية) عند **سعيد علوش**[5]، (الترابطي والمركبي) عند **أحمد يوسف**[6]، (الاستبدالي والتركيبي) لدى **رشيد مالك،** (الاختيار والتركيب) (لدى **نور الدين السد)**[7].

يختلف التحليل الأسلوبي (باختلاف مداخل التحليل فقط يكون المدخل بنيويا بمعنى أن الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النصوص وهندسة

---

[1] - Lexique sémiotique, p109.

[2] -Ibid., p377.

[3]- عبد السلام المسدي: قراءات، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1984، ص134.

[4]- المرجع نفسه، ص138.

[5]- علواش سعيد معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،منشورات المكتبة الجامعية الدار البيضاء 1984 ص28.

[6]- تجليات الحداثة، ع04، سيوسو 1996، ص110.

[7]- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص125-127.

الآثار، أو دلاليا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفردية وأغراضه الغالبة ومقاصده العامة وأجناسه المعتمدة، كما قد يكون المدخل بلاغيا ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية أو مجموعة الظواهر المستخدمة كما قد يكون المدخل إليه من الباب التقني المعتمد فيه المقارنة أو الموازنة أو تقنيات الإحصاء)[1]. معنى ذلك أن الأسلوبية علم موضوعه دراسة الأسلوب أما منهجه فقد يكون البنيوية نفسها أو على بعض الإجراءات كالانزياح. فما علاقة هذه الأخيرة بالأسلوبية؟

يعد الانزياح قاعدة أسلوبية متينة و(مرتكزا ومحوريا لكم وافر من الكتابات الأسلوبية التي اتخذت من الأسلوبية الانزياح تسمية لها موازية للأسلوبية الأدبية)[2]. ويعد **دوسوسيور** هو أول من عرفه من خلال تمييزه بين اللغة والكلام باعتبار الكلام مجموع الانزياحات الفردية التي يصنعها مستعملوا اللغة هو دليل العبقرية الفردية للكاتب عند **سبيتزر**، وهي تخص كل كاتب على حدى حيث عرفه **جون كوهين** بأنه (كيفية في الكتابة مقصورة على مؤلف واحد)[3]. وكل ذلك ما يدل على انحراف المتكلم أو الكاتب عن المألوف المتداول في في الاستعمال الأسلوبي الى شيء آخر. فهو يرجع الى عبارة بيفون الشهيرة الأسلوب هو الرجل ذاته. لذلك كان الانزياح (أسلوبا فرديا من حيث هو عدول عن الاستخدام العادي وتكشف حينها ربط إنشاء الشعرية بحسن التصرف في اللغة[4].)

يحقق الانزياح عنصر المفاجأة التي تهز القارئ وهو ما أطلق عليه "**جاكسون**" خيبة الانتظار، التي تحدث لدى المخاطب والانزياح أنواعا أهمها: الانزياح البلاغي، الانزياح النحوي، الانزياح الوصفي والانزياح الأسلوبي. ولعل هذا الأخير أكثر صلة باستعمال اللغة

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص8.

[2]- يوسف دغليسي، إشكالية المصطلح، ص171.

[3] - Jean Cohen, structure du langage poétique Flammarion, 1966, p14.

[4]- نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، ص25.

وتوظيفها خصوصا فيما يخص بناء الجمل وتخليص الأسلوب الأدبي من الرتابة والجمود. تنتمي هذه الأسلوبية إلى الأسلوبية السيكولوجية هذا ما يكرس ثقافة التغيير الأسلوبي وما يحدث فيه من انحراف مفاجئ لم يكن المتلقي في الغالب ينتظره. وهو انتهاك لنظام اللغة والخروج عن الدلالة المعجمية في استعمالها المألوف وهذا ما لاحظه عبد المالك مرتاض من خلال قصائد الحطيئة وكيف أنه جعل اسم الفاعل يمثل اسم المفعول في بيته المشهور الذي هجا فيه الزبرقان في قوله:

"دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي"

يرى أن الشاعر قد اعتمد في الشطر الأول هجاء مقذعا باللغة المألوفة بين الناس فهو يشتم مهجوه الزبرقان، ويحذره من الطمع في الارتحال إلى طلب المكارم لأن المكارم ليست سوى للأكارم ولكنه في الشطر الثاني وجده قد خرج عن المألوف وانتهك النظام اللغوي فخرج عن الدلالة المعجمية في استعمالها المألوف، فخرج الحطيئة (من الدلالة العامة للسان، ومما ألف الناس في الاستعمال المبتذل لمعاني اللغة المعجمية، إلى الدلالة الخاصة أو الحميمية حين جعل الحطيئة المهجو كأنه من كرمه وسخائه لم يزل يطعم الناس ويقريهم)[1]. فقلب الدلالة الظاهرة بجعله معن اسم الفاعل يستحيل إلى اسم المفعول... ولم يعد النحو بإجراءاته المحدودة فتوقفت الوظيفة الإعرابية وتركت المكانة للانزياح الأسلوبي فيصدم القارئ وكأن الشاعر لم يهج الزبرقان بل مدحه (فانتقل الكلام من نظام اللسان الصارم إلى نظام اللغة المفتوح ومن الدلالة المعجمية المتوارثة للغة، إلى الدلالة الأدبية التي جعلت هذا الكلام لا يتفرد ولا يتعدد)[2]. كما لم يعد الانزياح في الشعر الحديث قائما على مجرد قلب وظيفة الصيغ بل تعداه إلى توظيف المجازات الشخصية فتصبح اللغة الشعرية محملة بهذه المجازات

[1]- عبد المالك مرتاض، نظرية البلاغة، ص151.

[2]- المرجع نفسه، ص152.

فيصنع لغة مختلفة كل الاختلاف عن لغة الشعر القديم وهذا ما حاول **عبد المالك مرتاض** أن يطبقه على قصيدة من الشعر الجديد للشاعر **سعد الحميدين** وما وصفه من استعارت كتشخيص الدرب وجعله عاقلا كقوله:[1]

الدرب يتيه بخطواتي

والخطوة تبحث عن أخت لها

وضياع الدرب... ضياع

(فالتيه هنا، هو الذي يتسلط على الإنسان فيفقده حاسة الاهتداء فيمسي يتحرك على غير وعي... فخطوات الشخصية الشعرية في اضطرابها لا تتبين وجها في طريقها فتستسلم للضياع)[2]. وقد وسع **رابح بوحوش** مجالات الانزياح وكان قد انطلق من عبارة بيفون الشهيرة "الأسلوب هو الرجل ذاته" فعد الانزياح أسلوبا فرديا من حيث هو عدول عن الاستخدام العادي فربطت الشعرية حينها (بحسن التصرف في اللغة)[3] وقد ارجعها إلى المجاوزات التالية.

المجاوزة في البنية الإيقاعية: ويكون ذلك على مستوى الوزن والعروض والقافية: فمثلا لا يجوز حذف التفعيلة الاولى من البحر فيضطر إلى تسكينها على حسب رأي ناقدنا **رابح بوحوش** وقد يضطر إلى قطع همزة الوصل ويضيف أحيانا وحدات مورفولوجية من أجل تلبية رغباته الفنية وتحقيق مبدأ الملاءمة بين الدال والمدلول، لأن (الشعرية العذبة

[1]- سعد الحميدين، الأعمال الشعرية، دار المدى للنشر، بيروت، 2003، ط1، ص411.

[2]- نظرية البلاغة، ص153.

[3]- أنظر خصائص هذه النظرية وأبرز أعلامها المؤسسين لها، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ص25.

في الطرح اللساني الحديث من هذا الماء والرونق تستمد ملاحتها ولطفها)[1] أما القافية: قد حدد المجاوزة فيها من خلال التصرف والاختيار وهذا ما يكشف عن سعة إحاطة الشاعر بصنعاتي الشعر والقوافي ومثلها التشديد في غير موضعه أو تركه من حيث هو لازم وتخفيفه بمهموز القافية ومده مقصورها فيتحول لممارسة في تشكيل اللغة.

مدار الاختيار: هو صناعة شعرية يشترك فيها المتلقي بالكاتب في العملية الإبداعية وقد سماه ناقدنا القدماء (التوشيح[2]) تارة و(التسهيم)[3] تارة أخرى فحين سماع (المتلقي الشطر الأول استخرج الشطر الآخر من غير أن يكون قد سمعه)[4]. فيكشف المتلقي القافية ويسبق إليها وهو شاعر بمتعة وتلذذ وهو من محمود الصنعة لأن خير الكلام ما دل بعضه على بعض على حد رأي نقادنا القدماء. وهي بعد من أبعاد المفاضلة التي يلجأ الشعراء إليها لتحقيق أغراضهم الفنية فحسن استخدام هذا الوجه البديعي يمكن المتلقي من استخراج القوافي.

كما كان للانزياح وجوه أخرى وطرائق كشف عنها **رابح بوحوش** منها: المجاوزة في البنية المورفولوجية: وهي ظاهرة أسلوبية تختص بثلاث وقائع لسانية هي: الإضافة، الحذف والتغيير كأن يضيف المبدع همزة أو إضافة الوحدة المورفولوجية (ال) للتعريف في مواضع التنكير أو بإضافة الألف والام مجاوزة وانزياحا ولذلك قيل (يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره) أما الحذف فقد شبهه الجرجاني بالسحر فهو: (مسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر)[5]. ولكشف أسراره على المتلقى التفاعل معه وإكمال الناقص من خلال التأويل

[1]- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص200.
[2]- ابن الرشيق القيرواني، العمدة، ج، ص34.
[3]- أبو الطاهر بن حيدر البغدادي، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، ص101.
[4] قانون البلاغة، ص101.
[5]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص112.

باعتماد مفهومين البنية السطحية والبنية العميقة حيث أن البنية السطحية يكون منها مواقع الحذف في الخطاب. كان نحذف همزتي الوصل والقطع مثلا ومن ثمةكانت الشعرية العذبة المثيرة حيث ورد الدال مناسبا للمدلول، جد مناسبة هنا كعلامة سيميائية. ويضيف رابح بوحوش مجاوزة ثالثة تمثلت في:

المجاوزة بالتغيير: (وهي ضرب من أضرب التصرف في نظام اللغة يصطنع لاستحداث الجديد وتوليد اللغة الشعرية الجديدة وفقا لما تتيحه الضرورة الشعرية[1]). فيصرف الشاعر ما لا ينصرف أو منعه في غير المحضور أو توظيف المهمل أو العامي وقد طبقها كلها على أبيات **البحتري**، كنماذج أسلوبية مارس الشاعر من خلالها الفعل الشعري واللغة ليحدث الخطاب المثير، المتمرد قصد توليد الدلالات. ولم يقف عند هذا الحد فحسب بل تعداه الى البناء على الوهم والتصرف على وجه التغليب والتمييز، وتأنيث المذكر وجمع مما لا يجمع أو إحلال وحدة محل أخرى.فتتولد عناصر الدهشة لدى المتلقي وإشراكه في فك رموز الصياغة اللغوية الجديدة ومن ثمة احتضان الخطاب والتفاعل معه.

وقد خصص **بوحوش** فصلا خامسا بين من خلاله شعرية "الانزياح في الأنظمة اللغوية" ولعل أبرز ما استوقف ناقدنا في شعر **أبي الوليد** الانزياح في الأسلوب الاستفهامي والمتفق عليه أن الاستفهام هو (السؤال عن حقيقة أمر أو عمل، ويتعلق إما بالمسند وإما بالإسناد وسواء تعلق بهذا أم بذاك فإنه دائما يكون بإحدى أدوات الاستفهام وهي الهمزة، أم، هل، أي، كم، كيف، أين، متى، أيان... وغيرها)[2]. لكن قد يخرج من معناه الأصلي هذا بفعل الانزياح لتحقيق أغراض أخرى منها: التقرير أو الانكار أو التعجب أو النفي أو

1- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري، ص213.

2- عبد العزيز ياسين، الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية، ص203.

الاستعطاف أو الاستبعاد أو التهويل أو العرض أو التشويق أو الحسرة أو التمني أو التعظيم أو الاستبطاء أو التنبيه.

هذه المواطن تكشف عم في نفس الشاعر من حيرة غالبة وقلق عام فولد ثراء الدلالة والإيحاء (فأرى في الخطاب الشعري دور القادح المنشط لحركة الشعرية ومن خلالها المتلقي الذي خلخلت وجدانه وهزت كيانه في مواقف كثيرة لذلك يحق القول –فيما يبدو– إن شعرية البحتري كانت مدينة له بقسط وافر)[1]. ويستمر رابح بوحوش في الكشف عن صور الانزياح كظاهرة أسلوبية في الشعر خصوصا عند **البحتري** ليقف على المجاز العقلي وقد تناولها من فكرة المنافرة في العلاقات الإسنادية وإيقاع النسبة في غير موضعها لما تحققه من خصائص جمالية وإيحائية. كقوله في سنيته المشهورة[2]:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

وتماسكت حين زعزعني الدهـــ ـــر إلتماسا منه لتعس ونكس

وقد لاحظ الناقد أن لفظة (زعزعني الدهر) إجراء أسند فيه الفعل إلى غير فاعله لأن الزعزعة أسندت إلى الدهر مع أن الدهر لا يزعزع بل يزعزع من فيه وهذا ما أدى في نظره الى المنافرة فى الإسناد إلى ربط المسند إليه بزمن الفعل فهو مجاز عقلي، علاقته الزمانية وهكذا فإما يسند إلى الفعل أو زمانه أو مكانه أو مصدره... ولذلك تولد المجاز العقلي فتكشفت شعرية الانزياح المثيرة، لذلك لذلك قال فيه مايكل ريفا تيرمن (المؤكد أن هذا المجاز مهما تميز النص الشعرى فيه بالخروج عن الاستخدام الشائع للغة لأن تعبيراته الشاذة تشد القارئ فتبدو له معللة، وليست اعتباطية)[3].

[1]– عبد العزيز ياسين، الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية، ص233.

[2]– البحتري أبو عبادة الوليد عبيد الله، 284هـ، الديوان، تحقيق: حسن كامل صيرفي ط2، دار المعارف مصر.

[3]– مايكل ريفاتير، سيموطيق الشعر، دلالة القصيدة (مقال ضمن مدخل إلى السيموطيقا)، تر: فريال جبوري، ص72.

المنافرة في العلاقات غير النحوية: هو اصطلاح أطلقه الناقد **رابح بوحوش** لأن الشاعر يستعمل نحوا غير مألوف إن صح هذا القول، (فتكون العلاقات على محور التعاقب غير منسجمة فتتميز بذلك بخصائص جمالية وبلا غيةلافتة للخاطر)[1]. وقد فرعها الناقد بحسب الأنماط الشعرية فكان النمط الأول:

حذف الثابت: لاحظ أن البحتري كان يحذف الوحدة المورفولوجية "النون" الدالة على أن الفعل المضارع مرفوع بثبوتها. كقوله:

تعذلاي وقد تعرض منها   طائف طاف بي كان الركب وهنا[2]

فقد حذف النون من (تعذلاني) وقد عده أبو العلاء أنه حذف غير جائز

نصب المرفوع: في قوله:

مازلت تقرع باب بابك بالقنا   وتزوره في غارة شعواء

النمط الثالث: استخدام الاسم بعد "لو"

جرت العادة أن لو يليها الفعل أو الوحدة المورفولوجية (أن) ويرى الناقد أنه كون الخبر مهم في معنى البيت، لجأ البحتري مثلا إلى توظيف الجملة الإسمية بعد "لو" في قوله:

حتى تبل منازل لو أهلها   كتب لرحت على جوى مبلول[3]

---

[1]- علي بوملجم، في الأسلوب الأدبي، ص56.

[2]- البحتري ابو عبادة الوليد بن عبد الله ت284 هـ تحقيق حسن كامل الصيرفي دار المعارف مصر

.

لقد أسقمه الحب واختلت شخصيته أمام جمالها فانعكس ذلك (على النظام التعاقبي فجاءت العلاقات بين الوحدات النحوية متوترة[1]). ومن هنا تحدث خيبة الانتظار عند الملتقى "(توقظ الغافل وتحرك انفعالاته لاستحداث اللذة لديه قصد إشراكه في الرسالة الشعرية")[2].

تنظر الشعريات الحديثة إلى أن هذه المنافرة والمتمثلة في تسكين اسم إن بدل نصبه إجراءا إبداعيا لبناء عالمه الفني اللغوي خصوصا أن الخبر متعلق بحبيبته فتتماشى طلاقة المعاني مع طلاقة أفعال الغواني. وعموما قد مارس البحتري الفعل الشعري كما مارس اللغة

المجاوزة في النظام الإدراجي:

الإدراج هو اصطلاح يدخل في تعريف عملية الكلام ذاتها "(يقصد به مجموعة الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام، ومجموعة تلك الألفاظ القائمة في الرصيد المعجمي للمتكلم، والتي بها طواعية الاستبدال تسمى العلاقات الاستبدالية)[3]. وقد تبلور هذا المفهوم منذ انتهى (**جاكسون**) إلى أن الأسلوب هو وجه من أوجه إسقاط محور الاختيار على محور التأليف ومن أسرار الانزياح.:

الدلالة الحافة: (هي كل ما في استعمال كلمة ما مما لا تشمله تجربة جميع مستعملي تلك الكلمة في تلك اللغة، فنحن نتعلم بالفعل الكلمات في مواقف مختلفة تمام الاختلاف عن بعضها البعض)[4]. وهي (تلك الضلال التي باختلاف الأفراد وتجاربهم

---

[1] - محمدو عياد، الأسلوبية الحديثة، مجلة فصول المجلة الأولى العدد2، ص125.

[2] - جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، ص98.

[3] - اللسانيات تطبيقها، ص239.

[4] - جورج مونين، مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، 1981، ص140.

وأمزجتهم وتركيب أجسامهم وما ورثوه عن أبائهم وأجدادهم)[1]. كما لاحظ **رابح بوحوش** أن المجاوزة في النظام الإدراجي حلقة من حلقات توسيع الكلام كقوله:

سيحمل همي عن قريب وهمتي   قرا كل ذيال جلال جلنفع[2]

مغاميس حرب ما تزال جياده   مطلحة منها وطالع

لقد تخلل الكلام ثغرات على مستوى المحور الإدراجي، فالشاعر يتجاوز المألوف نحو وصفه الجمل بالذيال، فالذيال هو من يوصف بذلك أو الثور الوحشي، والجلنفع هو الشديد الغليظ وهي صفة للإبل أما قوله: "مطلحة" فهي صفة للإبل وليس للجياد وقد استخدمها للمجاز، للإيحاء وتوليد الدلالة الحافة كما رآها ناقدنا. ويذهب بالقول إلى أن الدلالة الحافة (تتوالد وتتنامى وفقا للمكونات المورفولوجية والتركيبية والسياقية وبحسب الأبعاد الفكرية والمعنوية المقصودة من قبل الشعراء مثال ذلك أن للمكان والزمان والحيوان دورا ملحوظا في بلورة الدلالات الحافة[3].) وقد استشهد بقول **البحتري**

نعم لقد تباكينا على الشعب ساعة   ومن دونه شعب لـليلى مفرق[4]

الشعب وهي طريق في الجبل انفراج بين الجبلين وهنا الدلالة الحافة قامت نقيضا للدلالة التصريحية فالدلالة الحافة هي شعب الصدر فهي دلالة هامشية متصلة بقلبه وانفعالاته وأحلامه وفرحه وحزنه فأضافت هذه الدلالة شحنا إضافيا للصياغة الشعرية فأغنتها بالعذوبة والسحر ومثله شعريات الوحدات الدالة على الزمان والحيوان والطبيعة.

---

[1]- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ط4، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980، ص107.

[2]- البحتري، الديوان (ج123-8).

[3]- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقها، ص243.

[4]- البحتري، الديوان، ج 1492-2.

المجاز اللغوي: المتفق عليه أنه كلام مستعمل في غير موضع له لوجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي. تعده الأسلوبيات الحديثة (على أنه وجه من أوجه الانزياح في النظام الإدراجي لأن التصادم بين القوانين من حيث الاستبدال تحقق للشعر شعريته)[1]. وقد تنوعت مناحيه عند البحتري سواء في وصف إشراقة الوجه أو في كشف علاقة الحب أو في وصف كثرة العطاء وكمثال على هذا الأخير قوله[2]:

**لم يأت جودك سابقا في سؤدد		إلا وجاهك للعفاة رديفه**

**غيثان إن جدب تتابع أقبلا		وهما ربيع مؤمل وخريفه**

فقد ادعى الشاعر لممدوحه اسم (غيث ومعناه هو النفع العام)[3]، فلغة الشعر تختلف في أسلوبها عن لغة الكلام العادي فالشعرية تتحقق كلما كسر النظام المألوف من أمر اللغة. ويستمر رابح بوحوش في كشف أسرار الشعرية عند البحتري بحيث لا يكتفي بما أسلفنا ذكره بل يجد ذلك أيضا في تداخل النصوص وتجاوزها من خلال شعرية التناص، والتلميح وقد حاولت من وراء هذا سرد ما توصل إليه الناقد كناقد جزائري ساهم في تطبيق الأسلوبية على نصوص البحتري ليأكد أهمية النحو والصرف والبلاغة في الولوج إلى أعماق أشعار **البحتري** ومحاولة فهم استعمالاته الغامضة بمساعدة بعض المناهج الحديثة كالمنهج البنيوي والآني في وصف حركية اللغة في حالاتها المتغيرة والمتطورة وفي حالة ثباتها وحركتها، لتغدو اللغة الشعرية عند البحتري صراعا ضد اعتباطية اللغة في الانجاز الشعري لذلك عدت هذه الدراسة إجراءا أسلوبيا طريفا يوهم القارئ به ليحدث في الأخير عنصري

[1]- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص13.

[2]- البحتري، الديوان، 9-1425.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتر مطبقة وزارة المعارف، اسطنبول، 1954، ص296.

المفاجأة وخيبة الانتظار. فيكون **البحتري** قد أثر في اللغة ومارس الضغط الأسلوبي على الملتقى بفنون سحرية عذبة.

وقد أدى ظهور السيميائية إلى غياب الأسلوبية، فقد أعلن موتها "ميشال أريفي" **(M: arrive)** وعوضها **ج.س. إيليش** بمصطلح آخر هو الألسنية التألفية **(Lingustique synthetique)** بينما أكد **غريماس** فكرة زولها (معبرا عن القلق الحاد الذي يساوره حالما يذكر اسم الأسلوبية)"[1] حتى ذهب البعض إلى أن السيميولوجية عوضت الألسنية، بينما اقتربت الأسلوبية من علم الدلالة، ولأجل ذلك تم إلحاق الأسلوبية بالسيميائية وإدماجها فيها بصورة نهائية (مما جعل الأسلوبية منذ (1965) لا تمارس البحوث فيها على أنها علم مستقل من علوم اللسان الأخرى)[2]. فقد لاحظنا **رابح بوحوش** كمثال تناولناه سابقا قد سمى كتابه "اللسانيات وتطبيقاتها" ولم يستعمل مصطلح الأسلوبية. ويمكن أن نلخص مما سبق أهم خصائصها:

1- تسلم الأسلوبية بمشروعية موضوع النص الأدبي واستشفاف أدبيته عبر نسيجه اللغوي.

2- تقدم للناقد الجهاز الاختياري للتحليل النصي.

3- تسعى إلى تأسيس مبدأ الشعرية على أثر النص، فالأدب لغة شعرية.

4- قد تتجاوز الأسلوبية النص إلى نفسية صاحبه وخاصة منها الأسلوبية التكوينية.

وبالتالي فإن العمل الأسلوبي ينبغي أن يتتبع أولا الشحن العاطفي في الكلام، ثم يدرس خصائص الأداء انطلاقا من دراسة نفسية للغة، وهنا تتم الاستعانة بطريقتين أولهما:

---

[1] -عزة آغا مالك، السلوبية من خلال اللسانية (مجلة الفكر العربي المعاصر)، بيروت، عدد 38، آذار 1986، ص84.

[2] - عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مجلة علامات، جدة، ج5 م2، سبتمبر 1992، ص155.

مقارنتها بوسائل تعبير أخرى (مقارنة خارجية). وثانيهما: مقارنتها بأنماط تعبيرية فيما بينها داخل اللغة لذلك يحصر **المسدي** مهمة دراسة الأسلوب في (البحث عن الأنماط التعبيرية التي استعملت في ظرف معين لأداء ما للفكرة والعاطفة من المتكلم الباث... كما تتعدى كذلك دراسة الأثر الذي يحدث بصفة عفوية لدى السامعين المتقبلين)[1]. كما يجب تفعيل العمل الأسلوبي بعلم الدلالة الذي تتكشف من خلاله الدلالات الخارجية للكلمات التي تحمل بصمات مبدعيها وثقافاتهم.

ومن هنا وجب النظر إلى الآثار الفنية كعوالم مستقلة من جهة ومن التطور التاريخي من جهة ثانية (فأسلوبية تخلو من المعلومات التاريخية لهي أسلوبية مقفرة، وإن نقدا يغرق في تاريخ الأفكار فيبالغ في الاهتمام بجزئيات دلالية مكرسا آثارا ثانوية على حساب الآثار الخالدة لهو نقد منحرف)[2] كيف لا والكاتب صورة من روح زمنه.

أما الأسلوبية عند **المسدي** فهي (علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة)[3] تعنى (بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام بمجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداء تأثيري فني)[4] لا في مجال الأدب وحده، بل في أي أسلوب كان.

هذا ويعود تاريخ الأسلوبية في النقد العربي إلى أواخر السبعينات غير متجاوزين في ذلك كتاب "**أحمد الشايب**" الذي يعد مرحلة مهدت لدراسة الأسلوبية. لكن يعد **عبد السلام المسدي** صوتا أسلوبيا مميزا وبارزا على ساحة النقد المغاربي انطلاقا من كتابه

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الطليعة، بيروت ط1، 1983، ص35.

[2]- المرجع نفسه، ص36.

[3]- المرجع نفسه، ص56.

[4]- عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين، حوليات الجامعة التونسية، ع13، 1976، تونس، ص155-156.

"الأسلوبية والأسلوب" 1977 مرورا بكتابيه "قراءات" و"النقد والحداثة" قدم من خلالهما دراسات أسلوبية تطبيقية للعديد من النصوص (**المتنبي، الشابي**...إلخ) كما نذكر معه "**محمد العمري**" صاحب كتاب "في بلاغة الخطاب الإقناعي" 1986، و"تحليل الخطاب الشعري" 1990 و"الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية" 1994. ولا نستثني "**محمد الهادي الطرابلسي**" و"**عدنان بن ذريل**" في سوريا و"**جوزيف ميشال شريم**" في لبنان و"**صلاح فضل**" في مصر.

وللحديث عن الأسلوبية في الخطاب النقدي الجزائري فما وجد يعد محاولات متواضعة، لا تسمو إلى حدود الدراسة الأسلوبية بل هي لمسات وجدناها عند **عبد المالك مرتاض** في أحد فصول كتابه "الأمثال الشعبية الجزائرية"، دراسة حاول من خلالها أن يطبق الأسلوبية بعدما تعرض لمفهومها وتاريخها، وتعتبر أول بادرة في هذا المجال وإلى جانب ذلك ما ذكرناه عن ممارسة **رابح بوحوش** نجد له أيضا "البنية اللغوية لبردة البوصيري" حيث تعرض في فصول ثلاث إلى البنية الصوتية، البنية الصرفية والبنية النحوية مستعنيا بالإحصاء لينتهي إلى نتيجة متميزة خالف فيها من سبقوه في دراسة "البردة" حيث أرجع سر خلودها إلى بنيتها اللغوية. وهذا ما توصل إليه الناقد **يوسف وغليسي** فى كتابه "النقد الجزائرى المعاصر من الأنسونية إلى الألسونية "لكن المتمعن فيها بعيون الأسلوبية المعاصرة يدرك أنها دراسة لغوية تقليدية خصوصا عندما تطرق إلى البنية النحوية. كما لا يفوتنا الإشارة إلا كتابه "اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري "وهي دراسة أسلوبية لشعر **البحتري** كما لاحظنا إلا أنها فيها من الدراسات الحديثة ما يجعلها ترقى إلى مستوى الدراسة الأسلوبية إذا صح لنا هذا الحكم. كما لاحظنا أثناء الدراسة داخل ثنايا هذا الفصل.

يأتي أيضا **نور الدين السد** بكتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب" دراسة في النقد العربي الحديث، و"الأسلوبية والأسلوب" في أكثر من جزء حيث حاول رصد الدراسات

الأسلوبية العربية الحديثة وتحديد خصائصها من خلال الوصف والتحليل طامحا إلى دراسة انتشار الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ومحاولة الاجابة عن أسباب هذا الانتشار والذي يرجعه خصوصا إلى الرغبة الملحة في تأسيس منهج علمي كفيل بدراسة الظاهرة الأدبية في عمليتها وموضوعيتها وشموليتها وتحديد خصائصها الأسلوبية.

كما قدم الأستاذ **علي الملاحي** في كتابه (عن شعرية السبعينات) محاولة حاول من خلالها دراسة التجربة الشعرية الجزائرية خلال فترة السبعينات إلى أنها تجربة (تكشف عدم النضج في التعامل مع المفاهيم اللغوية تفاعلا شعريا)[1]. أما على الصعيد الأكاديمي فإننا نتحدث عن بحوث جامعية تمثلها خصوصا **آمنة علواش** وهي عبارة عن مقاربة بين حاضر الأسلوبية الغربية وغابرها العربي، و**عبد الحميد بوزوينة** من خلال "بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي" حاول فيها الاستعانة بنظريات "**ليو سبيترز**"، "**جون كوهين**"، "**مارسيل كريسو**"، "**جورج مونان**" وغيرهم. والأستاذ **طول محمد** بكتابه الموسوم "البنية السردية في القصص القرآني". وأخيرا نقول بأن هذه الدراسات الأسلوبية المنتشرة في الوطن العربي عموما هي استكمال لبنية الثقافة النقدية المستحدثة وما على الناقدين إلا صهر هذه الثمار والابتعاد عن الاجترار.

وفي النهاية نقول أن الأسلوبية هي جسر اللسانيات إلى الأدب وهي المجال الذي تطبق فيه المناهج اللسانية على النصوص الأدبية خصوصا وأن الأسلوب منذ البدء حدث لساني فعلي، فهو تحقق فعلي للبنى والقوانين اللسانية، واللغة هي أداة بيانه.

لذلك عدها الكثير من النقاد والمفكرين أنها فرع من الدرس اللساني أمثال "**ميشال أريفه**" حيث عدها وصف للنص الأدبي وطرائق مستقاة من اللسانيات. لذلك فهي فعلا جسر اللسانيات إلى الأدب. على الرغم من أن الأسلوبية جاءت بديلا لموت البلاغة

[1]– مجلة القصيدة، تصدر عن الجاحظية، الجزائر، ع02، 1992، ص112.

فحملت إرثها إلا أنها لم تستقل بوصفها منهجا قائما بذاته، ثم تجاذبتها القراءات السياقية من جهة والقراءات النسقية من جهة أخرى، وحاول التفكير الأسلوبي الذي يعتمد على حياة المؤلف في تحديد الواقعة الأسلوبية أن يجعل منها جسرا لمعرفة نمط التفكير لدى صاحب النص. وفي هذا السياق يرى **أحمد الشايب** (أن لشخصية الشاعر تأثيرا قويا في لون الأسلوب، فتضيف إليها مزايا خاصة فوق هذه المزايا الموضوعية العامة)[1].

(وأن أسلوب الكاتب أو الشاعر أو الخطيب نتيجة طبيعية لمواهبه وصورة لشخصيته هو... لأن كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره، وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب)[2]. وبهذا يمكن تصنيف الأسلوبية التي ترتكز على المؤلف ضمن الإطار العام للقراءات السياقية التي تمجد هيمنة المؤلف وتعمق مفهوم (النص/ الوثيقة) لأنها تعرف الأسلوب بأنه يتمثل في الوظيفة الشعرية من بين الوظائف الأخرى التي حددها **رومان جاكسون** وتحت تأثير البنيوية الدلالية أضحى الأسلوب محصورا في الظاهرة اللغوية نفسها فالنص الأدبي (وإن كان وليد لصاحبه فإن الأسلوب هو وليد النص ذاته لذلك يستطيع الأسلوب أن ينفصل عن المؤلف المخاطب لأن رابطة الرحم بينهما حضورية في لحظتي الإبداع والإيقاع، وهذا المنظار في تحديد ماهية الأسلوب يستمد ينابيعه من مقومات الظاهرة اللغوية في خصائصها البارزة ونواميسها الخفية)[3].

[1]- أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، ط5، ص92.

[2]- المرجع نفسه، ص164.

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ط2، 1982، ص88-89.

السيميائية: (السيميولوجيا/السيميوطيقا)

بين نهايات القرن التاسع عشرة وبدايات القرن العشرين ظهر علم جديد يسمى (السيميائية) (**sémiotique**) حينا والسيميولوجيا (**sémiologie**) حينا آخر. وهو علم "(يعني بدراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة")[1] بإسهام أوروبي وأمريكي مشترك وفي فترتين متزامنتين نسبيا. فالأروبيون يطلقون عليها: السيميولوجيا اقتداء بالتسمية السويسرية، أما الأمريكيون فيطلقون السيميوطيقا التي أبدعها المفكر الفيلسوف الأمريكي **تشارلس ساندرز بيرس،** أما العرب فقد ترجمتها بمصطلح "السيمياء"(فهي ترتبط بعقل دلالي لغوي ثقافي يحضر معها فيه كلمات مثل: السيمة، التسمية، الوسام، الوسم، الوسيم، السيمياء، السيماء والعلامة)[2]. فقد ولد هذا المصطلح من إشارة **دوسوسير** التي أوردها في محاضراته الألسنية العامة. فـ"(اللغة هي المظهر الأوسع لأنها تشمل كل الطاقة الإنسانية للكلام، جسديا وفكريا. أما اللسان فيعرف عن طريق سماته النظامية فهو نظام من اللغة يستخدمه كل واحد منا لتوليد المحادثة بشكل واضح للآخرين، أما الكلام فهو ما يستخدمه أو ما يختاره متحدث واحد من ذلك المخزون أو النظام ليعبر عن فكرته وكأن اللغة بهذا المعنى قدرة لسانية واللسان نظام لغوي والكلام قول خاص[3].)" فهو علم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية.

يرى أقطاب الشكلية الروسية في تعريف (**سوسير**) لدراسة العلامات اللغوية إفادة كبيرة فكانوا يرون النص الأدبي "(بنية سيميوطيقية أكثر مما يرونه تمثيلا يحاكي الواقع أو انعكاسا للانشغال الثقافي بالتاريخ أو علم الاجتماع والسيرة وعلم النفس والسياسة")[4].

---

[1]-ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي.

[2]- الزهراني معجب سعيد في المقاربة السيميائية، علامات النقد الأدبي، مج1، ع ح ديسمبر 1991، ص143.

[3]- ديرت شولز، الالسنوية في الأدب، تر: حنا عبود، دمشق والاتحاد كتاب العرب، 1984، ص26.

[4]- ينظر: شيندر ريدفيد، نظرية الأدب المعاصر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة 1996، ص102.

فهدف الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدركه وليس كما تعرفه، فالفن هو طريقة لممارسة تجربة ("فنية الموضوع أما الموضوع ذاته فليس له أهمية")[1]. لقد كان الفيلسوف والمنطقي الأمريكي شارلساندرس بيرس **(S.S.Pirece)** (1839-1914) سباقا إلى وضع البينات الأولى للسيميائية بتأسيسه لفلسفة علم السمة (العلامة) حيث قسم العلامة إلى الأيقونة **(Icône)** والقرنية **(Indice)** والرمز **(Symbole)**. وعدها مذهبا للعلامات التي تستوجب خصائص العلامات المستعملة من قبل العبقرية الإنسانية في مسعاها العلمي.

فاللغة نظام إشاري (سيميولوجي) والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنها دال يثير في التمعن مدلولا هو صورة ذهنية لموجود عيني، فالكلمة بهذا المفهوم، وإنما هي صورة صوتية، تصور ذهني (دال ومدلول) وكل كلمة تنطق تحمل هذين القطبين معها: قطب الصوت، وقطب الدلالة فـــ"(تصبح قيمة النص فيما تحدثه إشارته من أثر في نفس المتلقي وليس أبدا فيما تحمله الكلمات من معان مجتلبة من تجارب سابقة أو دلالات مستعارة من المعاجم")[2]. ولكن ثمة إشكالا حادا يطرح بشأن علاقة السيميائية بالألسنية ويتمحور خصوصا حول من يتضمن الآخر؟.

لعل (**دي سوسير**) عد" (اللسانيات فرعا منه")[3] ولكن بعض اللاحقين قلبوا النتيجة ومن هؤلاء (**رولان بارث**) حيث قال: ("الألسنية ليست فرعا متميزا من فروع علم العلامات العام بل العكس هو الصحيح، فما هذا العلم الذي يتخذ من الوحدات الدلالية

[1]- ينظر: إمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، ص27-28.

[2]- ينظر: عبد الله محمد القنطامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ص12.

[3]- فرديناn دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص27.

الكبرى موضوعا لدراسته سوى تابع للألسنية")[1]. فمهما تنوعت مادة العلامة من أسطورة إلى مقال أو إشارة فإنها أشياء يتم الحديث عنها لغويا، لكن ظهور مدرسة "**باختين**" حولت هذه الرؤى التي وسمت بالشكلية حيث "(جمعت بين الشكلية والماركسية فقد ظلت شكلية في اهتمامها بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية ولكنها تأثرت تأثرا عميقا بالماركسية في إيمانها بأن اللغة لا يمكن فصلها عن الأيديولوجية)"[2].

فإذا كانت الشكلانية هي المرحلة الأولى من المنهج البنيوي في دراسة الأدب، فإن هذا المنهج بدأ خطواته الحقيقية بعد الحرب العالمية الثانية فاعتمده الدارسون في قراءة المجالات الثقافية المختلفة، وهذا واضح في أعمال كل من: ألتوسير من خلال كتابه "في النظرية الماركسية و"لاكان من خلال كتابه "التحليل النفسي"**ورولان بارت** من خلال كتابه " الأدب والثقافة" و **فوكو ميشال** في كتابه "التاريخ والبنية"

فـ **بارث** الذي بدأ شكليا أخذ يركز اكثرعلى النص، ذلك ("التركيز الذي نسي النظرة السيميولوجية")[3] وراح يجري وراء اقتناص اللذة والوصول إلى النشوة بوساطة الألعاب الدلالية التي يمكن أن يفضي بها النص. لذلك يرى هيوديفيد أن **بارث:** "(يضع الأدب في السياق العام للغة وليس السياق العام للأشياء أو الفكر[4]. ")

يحدد السيميوطيقيون موضوع بحثهم بدقة "(ويتمثل في "المحتوى" وفقا لرؤية (هيلموسليف) للعلامة اللسانية المشكلة من الدال (التعبير) والمدلول (المحتوى))"[5]. وباهتمامهم للمدلول (المحتوى) فإنهم يلغون آليا الدال (الشكل). وهذا ما أكده غريماس

---

[1] - Roland Barthers, communication P, 1996I 02.

[2]- ينظر:رإمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص28.

[3]- ينظر: أدين كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ص268.

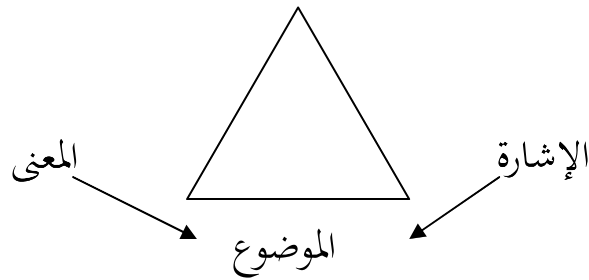
[4]- المرجع نفسه، ص267.

[5] - Louis Hyelmselev, Essais lenguistique, les editions de minuits, Paris 1971, p35-36.

فالمدلول عرفي لافردي يتجاوز الفرد إلى الأفراد كونه بناءا اجتماعيا يرتبط بالنسق الدال ارتباطا حميميا بالتشكيلة الاجتماعية وعليه فاللغة نسق يسبق وجوده وجود الفرد وبه ينتج الفرد المعنى.

لقد حصر السيميوطيقيون موضوع بحثهم في الحكائية فقاموا بإبراز أهمية الدلالات وحضورها الدائم في كل البنى الحكائية وهكذا نراهم ركزوا على المحتوى باعتباره الماهية التي تدور حولها الدراسات ويشتغل عليها تحليل الخطاب فعمل السيميائية هو لغة النظام **(lange)** بدون اللغة الأداء **(parole)** ولهذا تظل السيميولوجيا ممارسة استقرائية استنتاجية مما يجعلها تقوم على أهمية الذات المدركة أو الواعية ويتعلم الطفل لغته بشبكة من المفاهيم التمييزية التي لا تمثل كيانا ثابتا، بل مدلولات ذات بناء اجتماعي وعلى حد قول هيملسيلف اللغة إبداعية بلا انتهاء إلا أن السيميائيين جعلوا للمعنى مشتقان الأول المعنى في اللغة بوصفها إشاريا وهو هنا معنى دلالي أما الثاني فهو المعنى في الجملة المفردة فيتغير بتغير المعنى النحوي (التركيبي) أي العلاقة بين المتكلمين وسياق خطابهم.

من أشهر أعلامها: **تشارلس ساندرز بيرس، رولان بارث، غريماس، رومان جاكسون، أميرتو إيكو، مايكل ريفاتير، جوليا كريستيفا، باريز هيرنستاين سميث،** غير أن **بيرس** الأمريكي هو أهم مؤسس لهذا الطرح، فكان نظامه السيميائي عبارة عن مثلث تشكل الإشارة فيه الضلع الأول الذى له علاقة حقيقية مع الموضوع الذى يشكل الضلع الثاني والذي بدوره يستطيع أن يحدد المعنى وهو الضلع الثالث من المثلث وهذا الضلع الثالث:



أي المعنى هو بحد ذاته إشارة تعود على موضوعها الذي أفرز المعنى، وبهذا فإن كل التجارب الإنسانية تدرك من خلال هذه المستويات (الإشارة- الموضوع- المعنى) فيصبح بذلك المدلول هو معنى الإشارة وقد شهد مفهوم (الدال والمدلول) تطورا آخر على يد كل من رولان بارث وجاك لاكان حيث رفضا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول)،

وفي مثل هذه القراءة ("يحتاج القارئ بالإضافة إلى الكفاءة اللغوية التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة إلى الكفاءة الأدبية التي تلعب دورا في معرض القارئ للمنظومات الوصفية والسيمات الأدبية وأساطير المجتمع[1])." ف"(النص نسيج من العلامات أما الأثر الأدبي فينحصر في المدلول وهذا المدلول له نوعان من الدلالة الظاهرة (وحينئذ يكون الأثر موضوعا لعلم يهتم بالمعنى الحرفي كفقه اللغة) أو المضمرة (وحينئذ ينبغي التنقيب عنه ويصبح الأثر موضوعا لتأويل) لكن النص لكونه كتابة متعددة فإنه لا يقبل التنقيب أو التأويل فهو لا يتطلب إلا الفرز والتوضيح")[2].

تظافرت جهود الباحثين في هذا المجال من أمثال **يلمسليف، وينفنيستا، تروتيسكوي، مونان، بارث، كريستيفا، غريماس، لوتمان، إيكو**... لتنتج تيارات سيميائية متمايزة، فسيميائية **(بورس)** تقوم أساسا على ان علامة شيء مانستطيع من خلاله، التعرف على شيء آخر لأن العلامة تكتسب تعريفات أثناء لانتقال من مؤول إلى

[1]- ينظر: مايكل ريفاتير، سيموطيقا الشعر دلالة القصيدة، تر: فريال جبوري عزول، ص217-218.

[2]- ينظر:.شكري عزيز ماضي، من إشكاليات نقد العربي الجديد، ص156.

آخر إلا أن هذه الحركة الدلالية مستمرة لا يمكن لها أن تقارب المعنى النهائي المنطقي الا بالعودة إلى قصد المؤلف.

أما **أمبير تو إيكو** فلم يهتم بالعلامة ذاتها وإنما في نشاط هاته العلامة إذ انشغل بإنتاج أشكال العلامات وتأويلها متمثل في (الإنتاج، البث، التلقي، التأويل، التفاعل والحفظ وتأويل العلامات المنتمية إلى طبيعية أو ثقافية، فدرس حياة العلامة وحركتها لا طبيعتها كما فعل **غريماس**)[1]. رغم تمايز هذه التيارات السيميائية إلا أنها ظلت متعايشة ضمن هذه الإمبراطورية العالمية كما دعاها بذلك **يوسف وغليسي**. فتحولت السيميائية من علم موضوعه العلامة ومنهجية التحليل البنيوي في الغالب إلى منهج قائم بذاته فتأسست بشأنه الجمعية الدولية للسيميائية سنة 1969 التي تولى غريماس أمانتها العامة كما انعقدلها مؤتمرات وملتقيات وصدر لها مجلات، كما صدر لها قاموسان سيميائيان متخصصان أحدهما **لجوزيت راي دويوف** والآخر **لجوليان غريماس وجوزيف كورتاس**.

[1]- ينظر: مجلة سيميائيات العدد1، ص175.

الأصول السيميائية في التراث العربي:

صحيح لم يتوسعوا العلماء العرب القدماء في مفهوم الدلالة هذا التوسع الذي نشهده اليوم في علم السيمياء، وفي الدراسات اللغوية والنقدية والحديثة إلا أنهم قدموا جهودا لا تقل أهمية عن جهود باحثين ونقاد غربيين ففكرة **أبي حامد الغزالي** في تصوره لعلامة الدال بالمدلول كانت متقدمة قياسيا إلى زمنها كما صرح بها **الغذامى،** فقد تصور ("أن للشيء وجودا عينيا وآخر ذهنيا وثالثا لفظيا ورابعا كتابيا فالشىء له وجود عينى كالشجرة ثابتة في الأرض ثم يكون لها وجود ذهني...ومن ثم لا تشير إلى الوجود العينى وانما تشير الى الوجود الذهنى ... فالدال هنا يثير دالا آخر واللفظ يجلب صورة ثم يتحول الوجود اللفظي إلى كتابة والكتابة تثير فينا اللفظ لأن أول ما نفعل إذ صادفنا المكتوب هو أن تقوم بنطقه وهذا النطق يجلب في الذهن صورة ذلك المنطوق)"[1].وهذا ما جعل **الغذامى** يقول أن تقسيم **الغزالي** هذا وشرحه قد(سبق به عصر السيميولوجيا بقرون وكان حلا لمعضلة الدال والمدلول[2]."") **أما عبد القاهر الجرجاني** (471هـ) ومن خلال "نظرية النظم "يثير فكرة االتركيب والدلالة فيرى ("أن الجملة هي الوحدة الدلالية الأولى، فهي مبنية على أسس لغوية متطورة قوامها التمييز بين اللغة والكلام تمييزا يضا هي في دقته واستحكام نتائجه ما وصل إليه علم اللسانيات الحديث[3]"). لأنه يثير مسألة "اعتباطية الإشارة" الذي شرحه **سوسير** وأن النظام هو الذي يجعلك تلتقط الإشارة من خلال وجودها في سياق أو نظام.

[1]- ينظر: الغزالي أبو حامد، معيار العلم، ص75.

[2]- ينظر: العذامي، الخطيئة والتفكير، ص44-45.

[3]- ينظر: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطور إلى القرن السادس، مشروع قراءة، منشورات كلية الآداب يمنوية، ط2، 1999، ص500.

وإذا اقتربنا من **حازم القرطاجني** (684هـ) لا يبتعد عما يطرح من مفاهيم نقدية حديثة حول النص إذ يقول (...كل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إن أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به عن هيئة تلك الصورة الذهنية في افهام السامعين وأذهانهم فصار المعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ)[1].

إن من يطلع على الكتابات اللسانية العربية المعاصرة لا يسعه إلا أن يلاحظ أن الكثير منهم يتعرضون إلى الحديث عن التراث اللساني العربي فإعادة قراءة هذا التراث هي التي تساهم في تأسيس مقاربات تشرح النص وتقف عند مدلولاته حتى لا تبهرنا الدراسات الغربية بمصطلحاتها المثخنة وبالتالي نستطيع التعامل معها دون خوف ولا دهشة. فعلى الباحث العربي أن لا يتجاهل التراث العربي ويتعامل معه التعامل السليم.

[1]– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، بيروت دار الغرب الإسلامي، ط2، 1981، ص18.

السيميائية والنقد الجزائري المعاصر:

يقول **عبد الملك مرتاض**"(...ولكن ما لا ينبغي أن نختلف فيه أن المناهج التقليدية بقصورها وانطباعتها وفجاجتها وأفقيتها لا تستطيع أبدا وما ينبغي لها، أن ترقى إلى مستوى النص الأدبي ...المعقد المعتاص شيئا ذا بال فلنكن ما نشاء ومن نشاء في منهجنا ولكن لا نكون فقط تقليديين، ذلك ولو أننا تسامحنا مع أنفسنا وسقطنا في أو حال التقليدية الفجة نعب منها ونكرع فلن نصبح قادرين على بلوغ بعض ما نريد من أمر النص الأدبي الذي نعرض له بالتشريح[1].)"

هي إذا ثورة يدعو إليها **عبد المالك مرتاض** ضد المناهج النقدية السياقية نحو مناهج نسقية حديثة، لأن الواقع المعرفي في العالم المعاصر أصبح يتطلب معرفة علمية ومنهجية تساير التطور العلمي المتسارع لذلك توجه الخطاب النقدي في الجزائر في أواخر الثمانينات نحو ما يعرف بالنقد النسقي، وإذا كانت السيميائيات الحديثة قد بلغت درجة من النضج وتعددت اتجاهاتها فإنها في المشهد النقدي الجزائري لا زالت تتعثر بخطى متثاقلة سبب ذلك —في نظرنا– هو ضعف تمثل مقولاتها المعرفية الفلسفية وغموض مصطلحاتها.

وعلى الرغم من ذلك تبنت نخبة من النقاد أسست للمشهد الحداثي في الخطاب النقدي الجزائري فقد حاول أصحابها جاهدين تمثل المناهج النسقية ولكن صعوبتها حالت دون تحقيق ذلك.و قدانحصرت أعمالهم في الترجمة والتنظيم وبعض التطبيقات المحتشمة لكنها تبقى لا يستهان بها فقد ساهمت في تأسيس وعي نقدي جديد لفت الانتباه إلى أهمية تلك المناهج في مقاربة النصوص الإبداعية وتحليلها وحركت المشهد السيميائي وعلى الرغم من صعوبة مصطلحاته لكن يبقى الأكثر حضورا وممارسته في المشهد النقدي الجزائري محاولين قد رالإمكان أن يكون عربي الذوق فقد أكد ذلك **عبد الحميد بو رايو** وبشكل

[1]– عبد المالك مرتاض، أ.ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص18–19.

واضح حين قال: ("لقد حرصنا... على استبعاد المفاهيم المنقولة بشكل حرفي من الدراسات الغربية كما عملنا على تجاوز التطبيقات الميكانيكية")[1]. والرأي نفسه يؤكده مرتاض في قوله "ولكن دون أن نفصمه عن الذوق العربي"[2].

ولعل من أهم الأسباب التي دفعت بهم إلى ممارسة السيميائية دراستهم في فرنسا على يد مجموعة من المفكرين الذين يعدون من أقطاب السيميائية الحديثة أمثال "**غريماس**" و"**رولان بارث**" من جهة ومن جهة أخرى فإن المقاربات السيميائية استطاعت أن تتجاوز الحدود الضيقة التي رسمتها البنيوية بنسقها المطلق لترتقي إلى الأنساق السيميائية الدالة بمستوياتها اللسانية وغير اللسانية دون فصلها عن إطارها الاجتماعي العام فضلا على أنها "(ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى ولقد قدمت في هذا المجال مقترحات هامة عملت على نقل القراءة النقدية من وضع الانطباع والانفعال العرضي الزائل والكلام الإنشائي الذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النصية إلى التحليل المؤسس معرفيا وجماليا")[3].

وقد كان الدكتور **عبد الملك مرتاض** أول من بادر بذلك من خلال بحثه (تحليل سيميائي لحكاية حمال بغداد) وهو يعد فاتحة خير على بعض النقاد الجزائريين في طرقهم المناهج الحديثة وخاصة السيميائيات والرغم (من صعوبته –لأنه –" ليس فقط مجرد أداة يتوصل بها للبحث عن المعرفة وفحصها، أو مجرد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق وخطوات إجرائية تساعد على الوصول وتقدم الدليل، وإنما هو يمثل رؤية أفرزتها الظاهرة العلمانية المعتمدة على نظرية نقدية شمولية ما فتئت تدك الحدود الفاصلة بين مختلف العلوم والتخصصات لتطيح بكو جيطو ديكارت "أنا أفكر إذن أنا موجود" وتستعيض عنه بمقولة

[1]- السيميائية والنص الأدبي في جامعة عنابة ماي 94، ص83.

[2]- عبد المالك مرتاض، أ.ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص10.

[3]- ينظر: سعيد بن كراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص7.

("أنا أتكلم إذن أنا موجود" مشرعة بذلك انقلابا منهجيا، تستعير فيه الخطابات النقدية أدوات بعضها البعض في خطاب مركب متميز بالأصالة، يقوم على قراءة متأنية ومعمقة للسياقات الثقافية والابستمولوجية المنتجة للأدوات[1]"). هذا ما استشعره أيضا مجموعة من أهم رموز النقد العلاماتي في الجزائر أمثال (**رشيد بن مالك، عبد الحميد بورايو، سعيد بوطاجين، عبد القادر فيدوح، أحمد يوسف**) لقد شكل هؤلاء منافذ حقيقية نحو تجريب نقدي جديد رد النقد الجزائري مرة أخرى إلى ساحة النقد الفعال ذي الأدوات الجديدة، حتى أسس للسيميائيات سنة 1998 جمعيات على غرار "رابطة السيميائيين الجزائريين" وسنحاول الوقوف عند بعضهم للتعرف أكثر على رؤيتهم النقدية السيميائية على وجه الخصوص، إلى جانب انشغالاتهم الفكرية وقراءاتهم الخاصة للأدب عموما وللأدب الشعبي خصوصا ومفاتيح القراءة السيميائية التي تشغلهم

رشيد بن مالك

لقد أسس الناقد الجزائري **رشيد بن مالك** مشروعه السيميائي في تحليل النصوص السردية الذي انبثقت عنه بعض أهم الأعمال المنجزة في هذا المجال منها." البنية السردية في النظرية السيميائية،" و"قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص"، إلى جانب عدد من الدراسات الأكاديمية والبحوث المترجمة في مجال السيميائيات. فهو يهدف من خلال مشروعه العلمي هذا إلى تأسيس منهج في قراءة النظريات الغربية التي ظلت تصل الناقد العربي متجزأة وغير مكتملة، حيث يقول عن القارئ العربي (يلقى مشقة كبيرة في فهمها وتمثيلها واستضافتها وفك رموزها ومصطلحاتها، فهو يقرأ ويبذل مجهودا كبيرا لتطويق فكرة أو مفهوم وللفهم ما يترجم إلى اللغة العربية، ولكنه لا يفهم ولا يجد إلى ذلك سبيلا، وأنى له أن يتمثل ما يقرأ وهو يفتقد إلى معرفة المسارات العلمية التي قطعتها السيميائية، ومفتقد

[1]- ينظر: هامل بن عيسى، واقع الخطابات السيميائية في النقد الأدبي الجزائري، مخطوطات ماجستير، جامعة وهران، 2006.

إلى إدراك الفوارق المنهجية والمفهومية بين هذا المصطلح أو ذاك، هذا التيار أو ذالك)[1]. هذا ما جعل القارئ العربي يسقط في دائرة الخلط والتأويلات الخاطئة للكثير من النظريات الحديثة وخصوصا المصطلحات المعتمدة في التوجه "الغريماسي" فكانت إلتفاتة منه ناجحة –إلى حد ما يسرت للقارئ مستويات التحليل السيميائي وفهم خلفياته.

مما جعله ينظر بعين الدقة إلى أن كل ما قدمه النقاد العرب من أعمال تدخل في مجال التيار السيميائي، على الرغم من كثرتها، لازالت دون المستوى المطلوب. حيث يقول عنها انها("تظل ناقصة ومضللة أحيانا لأنها تقدم مفصولة عن أسسها الإبستمولوجية، وعن المناخ الذي ولدت فيه الشيء الذي يجعل القارئ عاجزا في أغلب الأحيان عن إدراك الفروقات بين هذه النظرية أو تلك بين هذا المفهوم أوذاك"[2]).

مؤكدا بذلك صعوبة وتعقيد الخطاب "الغريماسي" خصوصا وأننا ("لم نكن نملك من المقدرة على تلقي هذه المعرفة الغزيرة ذات الأصول الفكرية المتنوعة من منطق ورياضيات ولسانيات وفيزياء وكيمياء")[3]. لذلك هو يدقق في المفاهيم النظرية ويشتغل بالمصطلح السيميائي وقد عزز ناقدنا مسعاه " (لنماذج تطبيقية تناولت المكون السردي والآليات التي تحكمه والقواعد التي تضبطه بدء من التحديد النظري للبرنامج السردي الذي يستند إلى تحليل مكونات البنية السردية وفحص العلاقات الموجودة بين الفاعل والموضوع والتي ترتهن في وجودها إلى مجموعة من الحالات والتحويلات التي تكون في تواليها نظاما قادرا على كشف بنية المكون السردي [4].)" ومن القضايا المتصلة بالبنية السردية في النظرية السيميائية والتي أهتم بها –الملفوظ الوصلي. لملفوظ الفصلي. الملفوظ الفعل.

---

[1]– جان كلود كوكي، السيميائية، مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر، ص645.
[2]– المرجع نفسه، ص11–12.
[3]– ينظر: ميشال أريفيه وأخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، ص11.
[4]– ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر 2000، ص3/2.

وقد أشفع ذلك برسومات توضيحية حاول من خلالها التبسيط والتوضيح. معززا كل ذلك بإحالات تكشف للقارئ الخلاف القائم بين التوجهات المختلفة للنظرية السيميائية ومرجعيات كل توجه. هذا و(يعد كتاب البنية السردية في النظرية السيميائية، من المحاولات النقدية المتميزة في الدراسات السيميائية الجزائرية وفي العالم العربي سواء من حيث الطرح الذي يقدمه الباحث عند الفرضيات التي حددها في المقدمة أو المنهج الذي يقوم عليه البحث بوجه عام أو النتائج المتوصل إليها)[1]. حيث استطاع أن يجمع بين المجال النظري والممارسة التطبيقية ملتزما بالتناسق بين الأجزاء الأساسية للدراسة في إطار منهجي عام.

من خلال ذلك يكشف عن المنطلقات اللسانية المشكلة للنظرية الغريماسية في تحديده لمفهوم الموضوع والقيمة (فكلما جرى الحديث عن الحكايات الفلكلورية تتماهى القيمة مع الموضوع المرغوب)[2] وبعد عرضه التفسيرات يخلص إلى أن (التقاط المعنى لايلقى في طريقه إلا القيم التي يرتهن إليها الموضوع في وجوده)[3] وأما القيمة فإنها (لا تحقق في تفردها ولا توظف لذاتها بل تستمد وجودها من هذه الرغبة الدفينة التي تملك كيان الفاعل وتقوده إلى الصراع من أجلها وتملكها من هنا جاء تعريف الموضوع بوصفه حيزا توظف فيه قيم تقترن بالفاعل او تنفصل عنه وهذا ما يجعل (الفاعل وموضوع القيمة يعتبران عنصران أساساين في تشكيل البرنامج السردي، يستمد الأول وجوده الدلالي من العلاقة التي يقيمها مع القيمة المستهدفة أما الموضوع وهو العنصر الثاني في هذه العلاقة فلا يمثل في واقع الأمر

[1]- نظر:عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ص106.

[2]- ينظر: رشيد بن ملك، مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي-انجليزي-فرنسي)، ص8.

[3]- ينظر:المرجع، ص9.

إلا ذريعة أو حيزا تستمر فيه القيم المستهدفة يفضي إلى توسيط، العلاقة بين الفاعل و نفسه)[1]

كان لا بد على التحليل السيميائي للنصوص السردية — في نظر الناقد. أن لا يتعرض لصاحب النص الإبداعي، أو ظروف إنتاجه فالنص هو محور الاشتغال، وإن كان فمن خلال النص ذاته(معطياته). وعليه تتبين شعرية النص وقراءتها، في تمثلها عبر المستويات المتعددة مع إبراز السمات الخاصة للعمل الأدبي والبعد كل البعد على الأحكام المعيارية وعن اجترار المقولات المستهلكة كون أن ("التحليل الأدبي ليس ممارسة مغلقة، وإنما في استقرائه للنص الأدبي مشروع انفتاح نصي على مستلهماته المتنوعة التي تشكل في الحقيقة عدته")[2]. هذا والمتمعن في مشروع رشيد بن مالك هذا فإنه لا يجد صعوبة في وضوح البعد المنهجي والوقوف مع التفاعل القائم بين التنظير والتطبيق. ولعل ما ميز هذا الاتجاه هو ولائه للمنهج بعينه والتزامه بخلفياته الفلسفية والنقدية عكس ما لمحناه عند أغلب النقاد العرب الذين حاولوا الجمع بين أكثر من منهج في الدراسة الواحدة كما هو الشأن عند الملك المرتاض وعبد الحميد يورايو وغيرهم وهم لا يعابون على ذلك. أما قاموس "مصطلحات التحليل السيمائي للنصوص (انجليزي-عربي-فرنسي-عربي)" فقد صممه خصيصا للطلبة المهتمين بدراسة السيميائيات ليقدم لهم مادة علمية تسهل عليهم الفهم والاستعانة بها في قراءة البحوث والدراسات الغربية.

فاستعرض الوضع المصطلحي في المعاجم والدراسات اللسانية والسيميائية العربية حيث خلص إلى فوضى واضطربات في الترجمة النصية وحتى المصطلحات المعتمدة سببه "(غياب إجماعي يؤسس لخطاب علمي جديد")[3] فقد قدم للقارئ مادة علمية خصبة

[1]- رشيد بن ملك، مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي-انجليزي-فرنسي)، ص09.

[2]- ينظر: سامي سويداني، أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987، ص14.

[3]- رشيد بن ملك، مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي-انجليزي-فرنسي)، دار الحكمة 2000، ص11.

قدمت له آليات إجرائية مكنته من مقاربة النص السردي مقاربة سيميائية فهي بمثابة مفاتيح يستند عليها الباحث في تحليله. ومن بين أعماله السيميائية التي قدمها في الرواية الجزائريةتحليل سيميائي لقصة "عائشة "للكاتب "**أحمد رضا حوحو**" و"نوار اللوز" "**لواسيني الأعرج**" سيميائية النص الروائي طابعها السيميائي الغريماسي (الفرنسي).كما قدم في مجال التاريخ للسيميائية والإحالة على مراجعها ترجمة عن **جان كلود كوكي** بعنوان "وثيقة السيميائية مدرسة باريس". يرى أخيرا بأن التعريف بـ "(التاريخ للحركة السيميائية بوصفها مشروع بحث في طور الإنجاز ضروري لوضعها في سياقها التاريخي وضبط معالمها الأساسية والكشف عن النظريات التي مهدت لظهورها، وهذه العملية ضرورية وكفيلة بتوجيه القارئ نحو أصولها مباشرة إذ بدونها سيجد لا محالة مشقة كبيرة في استساغة هذه النصوص السيميائية التي تكاد تكون معقدة")[1]

عبد الحميد بورايو

يعد من أبرز رواد الحركة السيميائية في الجزائر، مدرس مادتي السيميائيات وتحليل الخطاب بجامعة الجزائر، له دور ريادي في متابعة البحث والتحليل والتوجيه في الأدب الشعبي داخل الجامعة، وفي الملتقيات العلمية داخل الجزائر وخارجها. ظهرت دعوته إلى هذا التوجه في وقت مبكر (في بداية الثمانينات) وجاءت بثمارها في دراسات عديدة أشهرها: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (1986) حيث حاول من خلاله تقديم بعض المبادئ الأولية في النظرية السيميائية حتى عد مؤسسا للتوجه السيميائي في الجزائر والعالم العربي يليه مؤلفه منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة (1994) يحمل خطابا نقديا واضحا المقاصد.

[1]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر 2000، ص6.

تكمن أهمية هذا المؤلف في المادة العلمية التي رصدها الكاتب في "(المدخل المنهجي،... خصص جزء منه للحديث عن "البنية التركيبية للقصة" من منظور المدرسة الشكلانية المتمثل فى تجربة "بروب" وما سبقها من جهود وما تلاها من دراسات قدمت")[1]. إذ (يتم التعامل مع الإنتاج الفني باعتباره أنساقا رمزية في حاجة إلى مورفولوجيتها أولا ثم التعرف على البنية الاجتماعية التي أنتجتها)[2]. كما استفاد الناقد في دراساته للقصة الجزائرية من المناهج الغربية في تحليل النصوص السردية ثم إن اختياره للمنهجين، البنائي والسيميائي جعلا دراسة النصوص داخلية ويمكن تفسير انتقاله من الشكلانية فالبنيوية ثم السيميائية بتطور معارفه المنهجية.ونظرا لارتباطه بسيميائيات المدرسة الباريسية فهو يقف عند حدود الأصول االلسانية والشكلانية دون غيرهما، رغم غزارة علمه وسعة إطلاعه لكنه لم يتجاوز ذلك إلى الأصول الفلسفية منها. (التي استندت إلى تراكم معرفي شهده القرن العشرين بفعل الاشتغال على قسم هام من الإنتاج الثقافي والفني البشري المتمثل في المأثورات الشعبية والتي ظلت مهمشه ومبتعدة من طرف البحث الأكاديمي لفترة طويلة من الزمن وهي تمثل جزءا هاما من ثقافة مجتمعنا إلى جانب ذلك يمثل هاجس علمنة الدراسة الأدبية عاملا أساسيا في اختياري المنهجية... ثم لما اتضحت لي صعوبة تطبيق نفس الآليات المنهجية فى الحكاية الشعبية احتضنت آليات منهجية نبعت بدورها من فكرة علمنة البحث الأدبي والاستفادة من الدراسات العلمية المتطورة في مجالات علوم الحياة (نظرية فلادمير بروب) والاقتصاد والجيولوجيا (**ليفي ستراوس**) واللسانيات والمنطق الرياضي (**غريماس**)"[3].

---

[1]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص96.

[2]- منتدى جريدة شروق الإعلامي الأدبي (حوار مع عبد الحميد بورايو).

وبالتالى ينطلق من قناعته بتكامل المناهج فهو يرى أن السيميائيات الشكلانية التي (اعتمدت تحليلاتها على ميراث الدراسات البنيوية في مجالي علم الدلالة والأنتروبولوجيا استندت بصفة أساسية على مفهوم الأنساق في دراسة العلامات والرموز وهو معطى يتيسر اكتشافه في التراث الشعبي القصصي باعتباره تمثيلا لفكر ونظرة للعالم ورؤية كونية مكتملة تم تحديدها في الدراسات الحضارية والأنتروبولوجية مما يسهل الكشف عن البنية العميقة للأثر المدروس باعتبارها بنية فكرية حكمت مختلف الإنتاجات الثقافية... والاستقلال من دراسة خصائصه الشكلية إلى الكشف عن البنية العقلية التي صدر عنها)"[1]. فخصص جزءا كبيرا للدراسة التطبيقية المتنوعة للقصة والرواية الجزائرية راعى فيها الانسجام والدقة حيث راح يستثمر قراءاته للمنهج الشكلاني والبنيوي والسيميائي في مقاربة النصوص السردية العربية حيث تسنى له وضع الأعمال المدروسة في سياقها الزماني والمكاني.

كما اقترح بعض الموضوعات ذات الصلة بمقاربة القصة القصيرة والرواية كـ(الروح الملحمية في رواية التفكك) "**لرشيد بوجذرة**" "وتوريث التراث الشعبي في بناء الرواية" و"دراسة بنية الزمان والمكان في رواية الجارية والدراويش" "**لعبد الحميد بن هدوقة**" ونوار اللوز "**لواسني الأعرج**".فمن خلال دراسته للحيز المكاني والنص والبنية الزمنية بين زمن القص والحدث ودرجة الانتظام بينهما وهذا لم يكن لولا المعرفة التي أصبح يمتلكها للنظريات الغربية ويتعلق الأمر بأعمال **تودوروف** و**غريماس** و**جيرار جينيت** و**كلود بيرموند** وهذا ما مكنه من الوصول إلى (الكشف عن طبيعة العلاقة بين المكانية والزمانية والمضمون الأيديولوجي للروايات والقيم الرمزية الذي يحملها هذا المضمون)[2]. للناقد الكبير أعمال متعددة إضافة إلى ما ذكرناه: أهمها

[1]- منتدى جريدة شروق الإعلامي الأدبي (حوار مع عبد الحميد يورايو).

[2]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص101-102.

- الحكيات الخرافية للمغرب العربي: (دراسة تحليلية في معنى المعنى)
- التحليل السيميائي للخطاب السردي
- البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري

عبد القادر فيدوح

مع مطلع التسعينات افتتح مشروعه السيميائي بكتاب (دلائلية النص الأدبي) مرفوقا بعنوان جانبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري) حيث أعلن اختياره المنهجي إذ يقول عن النص "(لم يعد يحمل الراية الأيديولوجية التي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعي مظهرا لها، ولا البطاقة الاستنطاقية الاستبارية والاستخبارية بوصفها علبة سوداء، تساعدنا على اكتشاف عبقرية الذات الواعية الفردية والجماعية، إنما محاولة الكشف عن غموض كينونته الاحتمالية صفة مميزة له ضمن إجراء تنظيم ولادته المتجددة")[1].

لذلك نجده يخصص له مدخلين (سيميائية النص الأدبي) (والبعد التأويلي للسيميائية) تعرض خلالهما لبعض المفاهيم السيميائية بالعربية حينا وبالعربية والانجليزية حينا آخر هذا على مستوى التنظير، أما على مستوى التطبيق فقد قام بتحليل قصيدة "بكر بن حماد" (النونية) تحليلا سيميائيا التي "(تثير سؤالات النص ولا تجيب عنها ضمن شروط الوصف والتفسير والتأويل الذي يضع كل يقين قيد سؤال")[2]. كما قام بدراسة قصائد شعرية لشباب جزائريين أمثال عاشور فني-خيرة حمر العين-سعيد هادف وغيرهم. ليشرع في دراسة سيمات تلك النصوص وخصائصها وفق أبجديات الدرس السيميائي.يليه كتابه الموسوم بـ "الرؤية والتأويل" وهو مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، وهي محاولة لتقصي الأبعاد الصوفية للقصيدة الجزائرية المعاصرة من منطلق سيميائي جديد. ويبدو أن

---

[1]- د.عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران 1993، ص02.

[2]- المرجع نفسه، ص33.

الناقد قد اعجب بالمجال السيميائي الحداثي الذي لا يحد المنهج بآليات إجرائية واضحة ومحددة لذلك نراه يطرح الأدوات السيميائية و يلجا إلى التحليل الإنشائي الذاتي االقريب إلى الانطباعية منه إلى السيميائية.

أحمد يوسف:

إن المتتبع إلى ما كتبه هذا الناقد يدرك أنه تنبه الى أمر مهم في تأسيس مشروعه السيميائي وهو الاهتمام بالأصول الفلسفية للمناهج المعاصرة (النسقية) لأنها في نظره هي أساس الفهم الجيد لتلك المناهج لدرجة أنه "(لا يمكن تجريد السيميائيات المعاصرة من أصولها الفلسفية القديمة)"[1] لما لها من أهمية في تبيين معالمها والكشف عن أسرارها منبها إلى أنه لا يمكن الحديث عن التنظير السيميائي دون الكشف عن الجهاز المفاهيمي الذي يقف وراءه خصوصا وأن المعروف عن السيميائيات أنها علم لكل العلوم، لأنها تستفيد من كل العلوم (الرياضيات، الفلسفة، المنطق...) حتى تشعبت دراستها وظهرت تيارات وسعت من دائرتها "(بدءا باللسان وانتهاء بكل مظاهر السلوك الإنساني اللغة، اللباس، العلاقات الاجتماعية الطقوس الأسطورية والدينية)"[2].

منطلقا من ذلك فهو يؤمن جيدا أن السيميائيات هي جهاز مفاهيمي معرفي يمتد بجذوره في الإرث المعرفي الإنساني. ("إن مفهوم العلامة ليس وقفا كما يعتقد إيكو على اللسانيات ولا حتى السيميائيات الخاصة، ولكنه يضرب في تاريخ التفكير الفلسفي بجميع مشاربه الثقافية)"[3].وكان نتاج بحثه في هذا المجال (السيميائيات الواصفة) (المنطق السيميائي وحيز العلامات) و(الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة) ناقش من خلالها

1- يوسف أحمد، السيميائيات الواصفة، ص118.

2- سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص7.

3- يوسف أحمد، الدلالات المفتوحة، ص09.

المقولات الفلسفية التي تناولت العلامة وفلسفة اللغة قديما وحديثا من جهة والعمل على ربط السيميائيات الحديثة بأصولها الفلسفية والفكرية من جهة أخرى وخلص إلى أن (فهم المعنى من المنظور السيميائي لا ينبغي فصله عن النسق الفلسفي والعلمي العاملين، أي عن المعرفة الإنسانية التي جعلت "**جون لوك**" يهتدي إلى السيميائيات التي ترتبط ببقية عناصر هذه المعرفة")[1]. حيث لا يمكن تقديم تصور بماهية العلامة دون الوقوف على علاقتها بالمعنى، هذه العلاقة التى شكلت هاجسا معرفيا للتفكير الفلسفي القديم رافضا بذلك الأحكام الانطباعية والمطلقة فهو يدرك أنها عملية ليست سهلة تحتاج منا إلى الصبر الجميل وتقبل لغة الطرح العلمي تقبلا حسنا مع التسليم باستحالة القراءة الحيادية والنتائج المطلقة.مطالبالمنطق النقدي التسلح بالنسبية، حتى لاينتهي به الطاف إلى الإفلاس والانسداد، ويستطيع ان (يحقق المقاصد العامة للبحث العلمي المتوخاة في مثل هذه الأمور الجليلة والمسائل الفردية)"[2]. لذلك وجدنا مشروعه السيميائي يتأسس على وعي نقدي جديد يقوم على أسس معرفية علمية متينة صارمة.

ومن هنا كان خطابه مؤسسا على تراكم معرفي إلى جانب ذلك يدرك أنه لا يمكن فصل المنطق السيميائي عن أصوله الفلسفية ابتداءا من الفلسفة اليونانية وصولا إلى الفلسفة المعاصرة مؤكدا أن "(مقولات أرسطو كانت فاتحة للتفكير السيميائي لدى الإغريق وبخاصة أنه استوحى هذه المبادئ من خصائص اللغة اليونانية كما أشار إلى ذلك كل من **بنفينست وأمبيرتو إيكو**")[3]. وهنا يظهر لنا مدى استفادة العصر الحديث من الموروث الفلسفي الذي سبقهم لأنه هو الضمان الحقيقى للتطبيق السليم للنظرية، فكل نظرية فكرية إلا ولها أصول معرفية انبثقت عنها وهذا ما يسهل عملية مواجهة النصوص الإبداعية

[1]- يوسف أحمد، الدلالات المفتوحة، ص19.

[2]- يوسف أحمد، السلالة الشعرية، ص10.

[3]- يوسف أحمد السيميائيات الواصفة، ص220

للتطبيق النقدي الجزائري وبهذا فقد قدم الباحث عملا معرفيا ممنهجا سد به الثغرات التي عابت المشروع السيميائي في النقد الحداثي الجزائري، فأخرج الممارسة النقدية من إطارها الضيق وكان جهده موزعا على المجالات التالية:

- مجموعة بحوث علمية تابع من خلالها أصول السيميائية في أربعة كتب.
- إصدار مجلة متخصصة السيميائيات (صدر العدد الأول خريف 2007)
- تأسيس مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب

وأخيرا فإن الهدف المتوخى من وراء المشروع السيميائي واضح في النقد الجزائري وهو بلورة فكرة واضحة عن السيميائيات للوصول إلى إرساء دعائم منهج سيميائي واضح التنظير وناجح التطبيق وهو ما يؤدي إلى تطوير الممارسة النقدية الجزائرية تساير تطور المناهج النقدية في العالم وتطور النص الإبداعي العربي.فضلا عن دراسات أخرى "لحسين خمري" الذي كانت له دراسات عدة في الدوريات العربية والجزائرية بمنهج سيميائي "سوربوني" ومن بين ما قدم: (ما تبقى لكم) العنوان والدلالات (سيميائيات الخطاب الروائي) التي تعرض فيها لرواية "صوت الكهف" (**لعبد الملك مرتاض**) برؤية سيميائية إضافة إلى سرد الشخوص والأمكنة والأحداث في تدرجها على سلم (**بروب**) مستفيدا من طروحات **غريماس وكورتاس** وبريمون **وبارث** وغيرهم. كما لا نستثني دراسات أخرى أثرت المشروع السيميائي الجزائري كإسهامات المرحوم "**بختي بن عودة وأمينة بلعلي وأحمد شربيط**..."

التقويضية (التفكيكية) (Décomstruction)

مصطلح أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر "**جاك دريدا**" على القراءة النقدية المزدوجة التي اتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية هذا الفكر ومن حيث هي قراءة مزدوجة فإنها تسعى إلى دراسة النص مهما كان دراستين: دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة ثم تقويض وتفكيك ما تصل إليه من نتائج في قراءة ثانية وصفت بأنها معاكسة، تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما صرح به النص في الأول. تهدف القراءة التقويضية من خلال هذه القراءة المزدوجة إلى إيجاد شرح بين ما يصرح به النص وما يخفيه وبالتالي فإنها قراءة تقلب كل ما كان سائدا في الفلسفة الماورائية سواء تعلق الأمر بالمعنى الثابت أو الحقيقة القارة أو العلمية أو المعرفة أو الذات والهوية المتوحدة: فهى اذا"(اختصار كل الأسس التي يقوم عليها الخطاب الفلسفي الغربي")[1].

هي إذن فلسفة ألمانية (**هيدجر–هوسرل**) في جذورها جديدة في أسلوبها في دراستها للنص والإنسان والعالم ("فالنص ليس بؤرة مركزية والعالم بلا مركز... فالعالم مثل النص بلا مركز أو أطراف أو هوامش لكننا نلمس في هذه الفلسفة الجديدة شيئا من الفوضى فالعالم غير مفهوم وكذا الإنسان صار بلا دلالة، لأن الحقيقة لا يمكن بلوغها")[2]. وبعبارة أخرى فان الشك هو هوية الحقيقة. وتستمر رحلة دريدا مع رفض الفكر الغربي، حيث يراه أنه قائم على ثنائية ضدية عدائية تتأسس عليها ولا توجد إلا بها متمثلة في: العقل/العاطفة، العقل/الجسد، الذات/الآخر، المشافهة/الكتابة. وما إلى ذلك مانحا الأولوية والامتياز للطرف الأول على الثاني وهذا ما مساه "التمركز المنطقي".

[1]– ينظر .ميجان الرويلي، سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي–المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص54.

[2]– ينظر شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص18.

المتتبع لهذه الفلسفة المستعصية –إن صح القول- يراها أنها أخذت معينها الأول في نقد النص الأدبي من مقولات الخطاب الألسني التي توصل إليها **فرديناردي دسوسير**. وقد توصل هذا الأخير إلى نتيجة مفادها أنه بنى المعرفة اللغوية على (الاختلاف فمعرفة معنى الكلمة ليس سمة قارة فيها، بل أن الكلمة تقبل الإدراك لأنها تختلف عما سواها وبالتالي فالمعنى ما هو إلا نتيجة بناء كلمات على نحو شروط تخضع لقواعد ثابتة فالمعنى تحصيل حاصل من اكتمال البناء النحوي (المعنى وظيفة المتحدث وسابق على اللغة، التي هي مجرد وسيلة ناقلة له من موقع أصلي إلى محطة أخرى، ومن أسبقية المعنى تتحدد أسبقية القصد والوعي... ومن هنا سمة الأولوية على الامتياز على حضور اللفظة لدى ناطقها، وامتياز الصوت على الكتابة)[1]. مقولة قلبها دريدا فهو يرى أن الأسبقية هي للكتابة وليس اللفظ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الكتابة عند دريدا تختلف عن الكتابة بمعناه المألوف عندنا والمتمثل في كونها تصوير وتمثيل للأصوات المنطوقة وإنما هي مرادف (الاخـ(ت)لاف) فحين تابع امتياز صوت المتكلم على الكتابة منذ أفلاطون رأى أن الكتابة كانت تخضع دائما لهيمنة اللفظ، فالتمركز المنطقي عنده هو ذاته التمركز الصوتي لأن المشروع الغربي أصر على أن الكتابة مشتقة من اللفظ وتابعة له ومضافة إليه.

الكتابة عند دريدا نظامان مختلفان لأنه يتعذر علينا فهم الكتابة بنفس الطريقة التي نفهم بها اللفظ، فالكتابة الحرفية لا تختلف عن اللفظ وهذا ما يعني أن الكتابة الحرفية واللفظ لا علاقة لهما باللغة بل هي وسائل ومواد على حد تعبير سوسير ومن ثم فاللغة كالفهم والمعرفة تتأسس على الاختلاف فقط دون غيره من علاقات الألفاظ بعضها ببعض وبنظامها النحوي فباستخدامنا للإشارة الصوتية فإننا نفصل بينها وبين ما تشير إليه، فهو اختلاف إذن وهو في نظره أساس اللغة ووجودها ويسميه دريدا **بالكتابة الأصل** **(Arche Writing)** بل هو يرى أن الكتابة الحرفية المألوفة هي خير ما يجسد هذا الاختلاف أفضل

[1]- دليل الناقد الأدبي، ص54.

من النطق والشيء الذي جعل هذه الحقيقة غائبة على الفكر الغربي في نظره هو الانحياز التام للتمركز المنطقي اللفظي، فأصبح للحقيقة إذن هوية جديدة تكمن في الاختلاف.

يمكننا القول إذن أنها نظرية تهدف إلى فحص الطريقة التي يقرأ بها القراء النصوص فهي "(مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية إنها نظرية بعد البنيوية")[1] دراسة **عدها خوسيه ماريا إيفا نوكس** بأنها ("ليست نظرية عن اللغة الأدبية وإنما هي طريقة لقراءة أو إعادة قراءة الفلسفة وخطابات العلوم الإنسانية"[2]). والمتتبع لتاريخها فإنه يرجع ميلادها إلى أكتوبر 1966 حيث نظمت جامعة هويكنز الأمريكية ندوة بعنوان "اللغات النقدية وعلوم الإنسان" بمشاركة مشاهير النقد العالمي المعاصر (**جاك دريدا، بارث، لاكان**...) وهذا ما يسمح لنا بالقول أنها ولدت من رحم البنيوية وسميت ما بعد البنيوية، لذلك قال فيها **إمبرتو إيكو**: "(إنها نظرية بعد البنيوية")[3]. أرسى قواعدها دريدا في أواخر السيتينات عبر كتبه الثلاث: الكتابة والاختلاف/الصوت والظاهرة/في علم الكتابة. فهل هي منهج أم نظرية؟ فقد قال فيها رائدها "(ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج خصوصا إذا ما أكدنا على الدلالة الإجرائية")[4]. من أهم الأسس التي تقوم عليها:

موت المؤلف وميلاد القارىء : أقر رولان بارث ان (" المؤلف ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث، خصوصا وأن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف فكل نسبة إليه تعني "إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولا نهائيا إنها إغلاق الكتابة")[5]. وهي في الوقت نفسه تشير بميلاد القارئ فيصبح هو المنتج الحقيقي للنص. فهي تسعى بذلك إلى

[1]- أميرتوا إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت 2000، ص124.

[2]- خوسيه ماريا إيفا نوكس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو حامد، مكتبة الفجالة، 1992، ص148.

[3]- التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ص124.

[4]- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء 1988، ص61.

[5]- رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء 1986، ص86.

تحرير النص المفتوح من قيد القراءة الأحادية المغلقة القاتلة "(فالنص مفتوح منداح ليس له بنية مركزية أوله بنى متعددة متجددة لا نهاية لها والنص يمتلك طاقة رمزية مطلقة ولهذا يحتمل أو يجب أن يحتمل (حتى يصبح نصا لا أثرا أو عملا) تأويلات متناقضة[1].)":

القراءة والكتابة: النص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عددية تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف وإنما ("هي القارئ، القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف)"[2] هذا ما يعني ظهور نظرية القراءة التي تهتم بالقراءة ومستوياتها وأنواعها وبالتالي فقد أعلت التفكيكية من شأن القراءة وحتى الكتابة، فدعا دريدا من خلال كتابه (**De la grammatologie**) إلى كتابة خالصة تقتل الكلام وتقوم على أنقاضه (فموت الكلام هو أفق اللغة وأصلها)[3].تتجاوز الدلالية التدوينية المبسطة إلى ما هو أوسع من ذلك فيضحى النص المكتوب، نصا مفتوحا متغيرا ومتجدد اباستمرار يعيد للقارئ كتابته بصورة تأويلية مختلفة متغيرةمع كل قراءة.

تشتيت المعنى: حطم دريدا الافتراض الداعي بامتلاك النص معنى ثابت "(فالمعنى الثابت أمر مستحيل)"[4]. فالمعنى يتحرك وفق حركة اللغة ذاتها فيصبح تأويل المعاني حركة لا تنتهي ولا تستطيع أن تصل إلى مدلول نهائي مطلق لذلك وجدناه يأتي بمصطلحات "كالانتشار واللغزية" وهذا ما يحلينا إلى

---

[1]- شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص18.

[2]- رولان بارث، درس السيميولوجيا، ص87.

[3]- سعيد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص127.

[4]- وليام راي، المعنى الأدبي، من الظاهرية إلى التفكيكية، تر: يونيل يوسف عزيز، ط1، دار المأمون، بغداد1987، ص209.

حركية اللغة الدائمة: كون أنها لا تصل إلى مدلول أخير فهذا معناه أن اللغة ستظل دائما في حركة لا تصل إلى قرارنهائى الدلالة النهائيةاغتيلت وتشتت المعنى فالدوال تبقى متحولة باستمرار لتبقى بذلك فى حركية لانهاية لها (ولا تصل أبدا إلى مدلول أخير).

التداخل النصي: تؤمن التفكيكية بأن كل نص محتل احتلال دائما ما دام يتحرك ضمن معطى لغوى موروث وسابق لوجوده على حد تعبير يوسف وغليسي فكل كتابة هي مؤسسة على أنقاض كتابة أخرى وهذا ما سمته "**جوليا كريستيفا**" "بالفضاء النصي المتعدد" فالنص إذن هو ("مجموعة فرعية من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبقة في محيطنا الثقافي... إنه مجال لتقاطع عدة شفرات... تجد نفسها في علاقة متبادلة")[1]. وهذا ما أدى إلى ظهور مصطلحات عرفت بها التفكيكية "كالتكرارية" فكل نص يسترجع الآخر ويكرره، ومصطلح "الاثر"فكل كتابة تتكئ على أثر قرائي سابق فالأثر الميتافيزيقي ثانويا ومشتقا من أصل ومضاد له، مضاد لمفهوم الحضور الكامل فتجعل الحضور المضاد للأثر التقليدي الذي يتناسى الاثر الأصل ويمحوه حتى يتسنى للحضور أن يبرز كحضور كامل مقابل الأثر التقليدي. أما الأثر في الفكر التقويضي هو الأثر الأصل الذي يكون الأثر الميتافيزيقي مجرد أثر له وناتج عنه ومستقر في ذاتيته الامتياز الذي يتحلى به الحضور، فقد شق مسبقا لحظة الحضور الكامل (لحظة كينونتها) فيكون الأثر ممحاة للذاتية ممحاة حضور المرء ذاته حيث يتأسس على احتمالية الانمحاء وهو أدنى متطلبات الاختلاف غير قابل للاختزال فهو أقل وحدة هو بنية امتصاص الذات لعلامة الآخر.فيعطيها هويتها (كينونها) وقد أكد دريدا أنه لا يمكن أن يكون هنالك أثر أصل نقي بل هو بنية الفناء مؤكد أن الأثر النقي هو الاخر(ت)لاف.

---

[1]– جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال، المغرب1991، ص78.

الاختلاف (Différance):

هو من أهم مصطلحات التقويضية هو أساس كل شيء وبدونه لا وجود للمعرفة من وجهة نظر دريدا، فهو يعبر عن حركة بنية... تجمع سلسلة من الحركات الدلالية التي ترتبط بأصول المصادر المختلفة لهذا المصطلح. لقد صاغ دريدا ذلك من خلال إضافة حرف الألف **(A)** في اللغة الفرنسية بدلا من حرف**(E)** الذي يكتب بها الاختلاف العادي والمراد منه ذلك هو أن اختلاف **(A)** عن حرف **(E)** لا يظهر في اللفظ الفرنسي، وإنما يظهر فقط في الكتابة وبذلك يؤكد **دريدا** على أهمية الكتابة ووضوحها، وهو يقوض مقولة وضوح اللفظ وحضوره كما يؤكد أيضا قضية خطر الكتابة على النطق، حيث أن هذا الخطر يتمثل في ذات حرف الألف اللاتيني. (فالأثر هو الاختلاف الذي يفتح الظهور والدلالة")[1]. وليس هو الاختلاف الألسني البنيوي القائم على البعد والافتراق والبين.

إذن الدراسة التقليدية ونتائجها قوضتها التفكيكية من خلال ما تنطوي عليه من معان تتناقض مع ما يصرح به النص في البداية رافضة القراءة الأحادية، فالنص بين يدي قارئه الذي يفككه إلى مرجعيات بني عليها، يقرؤها في ضوئها، فالنص تركيب لغوي متصدع ومتناقض.توضحها المعادلة الرياضية كالنحو التالي:

(التفكيكية= اعتباطية العلامة اللغوية (**دي سوسير**) + شيء من الشك الفلسفي (**نيتشه وهيدغر**)+ آلية القراءة الفاحصة وأفكار الالتباس والتورية (النقد الجديد)+ أولوية اللغة على الدلالة (**مدرسة يال**)"[2]. بمعنى أن معان اللاتماسك النص المقروء تفكيكيا غير قابلة للتجميع على حد قول دريدا والملاحظ هنا أن دريدا مهتم كثير بالنص الأدبي في فلسفته هذه أكثر من اهتمامه بالقضايا الفلسفية لأنه يرى أن الفلسفة اعتمدت على

---

[1] - J.Derrida, de la grammatalogie : op.cit, p90.

[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه، ص299.

مخالطة محيرة حينما جعلت نفسها تمتاز على الأدب باعتمادها على اللغة زاعمة أن لغتها تتسم بالدقة والرصانة والعلمية بينما اعتمدت لغة الأدب على المجاز، فيقوم دريدا بدراسة الاستعارة والمجاز في الخطاب الفلسفي الغربي منذ أفلاطون ليثبت أن مثل دعوى الفلسفة هذه تقلب الفلسفة ومزاعمها رأسا على عقب، وأن أصل اللغة هو الاستعارة والمجاز خاصة أن الاختلاف يعزل الدال عن المدلول فكيف تزعم الفلسفة أن لغتها تستبعد المجاز وأنها توحد بين الدال والمدلول، والفلسفة لا تستطيع إلغاء هذه الحقيقة إلا بتناسي هذا الأصل وتوظيف التناسي نفسه لخدمتها في تأكيد امتيازها على أنها (لغة الحقيقة بينما الأدب هو لغة الخيال والوهم)[1]. هي محاولة منه لفصل الفكر النقدي عن التقليد الفكري المؤسساتي على حد تعبير **عبد الملك مرتاض** حيث يقول: (...كما كان يسعى إلى الحد من غلواء هيمنة المفهوم والمفهمة (**la conceptualisation**) في النظام الفلسفي والنظام اللساني (**systéme linguisté**+) الذي كان يتزعمه **دي سوسير**، لقد جاهد نفسه أعنت جهاد من أجل فصل هذه الأنظمة بعضها عن بعض كاشفا عن غموضها وتناقضاتها)[2]. تحول بذلك النقد الأدبي الى جهازا معرفيا شديد التعقيد، عميق الدلالات بعيد المرامي متعدد المعاني مما يعطي بالضرورة نتيجة لذلك إلى تعدد القراءاهي إذن فلسفة عميقة حولت النص من الانغلاق البنيوي الشكلي إلى الانفتاح التقويضي فتتفكك ألفاظه وتتبدد أفكاره قبل معالجتهاحيث أقام دريدا مبادئ يقوم عليها علم الكتاب أهمها. العلم نفسه نشأ في عهد الكتابة. وإن علم الكتابة وقع التفكير به كما وقعت صياغته بما هو غاية وفكرة ومشروع في لغة تتضمن نوعا من العلاقات الحتمية من الوجهتين البنيوية والبحث في طبيعة القيم بين الكلمة والكتابة فكان يرتبط بالمفهوم ومغامرة الكتابة الصوتية

---

[1]- دليل الناقد الأدبي، ص56.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية لامعاصرة ورصد نظرياتها، دار هومة، ص88. ص90.

إن الفكرة الأكثر دقة للعلم العام للكتابة نشأت لأسباب لا تخضع للمصادفة في عهد تاريخ العالم وعبر نظام حددته العلاقات بين الكلمة الحية والتدوين. (الكتابة ليست مجرد وسيلة مساعدة تخدم العلم وموضوعه... ولكنها أولا وقبل كل شيء شرط لإمكان الأشياء المثالية فإذن هي شرط للموضوعية العلمية، فقبل أن تكون الكتابة موضوعا للعلم كانت شرطا لوجود المعرفة)[1]. (إن ما كان يهدف إليه دريدا هو تأسيس ممارسة فلسفية أكثر منها نقدية، يريد إبراز سلطان اللغة وقدرتها على القول أكثر مما تزعم قوله حرفيا)[2]. (فالصوت هو الحضور التام فهو حضور الموضوع وحضور المعنى في الوعي والحضور ذاته من خلال العبارة الحية ومن خلال وعي الذات... وبالمقارنة مع الصوت تظهر الكتابة بوصفها ما تبقى أي كعلامة تدل على الفكرة، كعلامة عن علامة وكشيء ينوب عن الصوت ويشتغل خارج الحضور الحي لحماية المخاطب أي كمجرد إضافة للعبارة)[3]. ومن خلال كل ما تقدم ذكره نستطيع القول: (إنه من الصعب ان نقوم بتحديد القراءة التفكيكية)[4]. فالناقد التفكيكي لا يبحث عن انسجام بل من مبادئه غياب هذا الانسجام الكلي، حيث يقوم بتفجير النص وتواجه النص بالنص فهو يعني التساؤل عن التعارضات والتراتيبات واستخراج التناقضات، وعدم الارتباط فهي بهذا الشكل (تيه فعال ومنهجي)[5]. يهدف التعرف على فضاء غير قصدي تبنى فيه المعاني وتهدم دون توقف (ليس من البديهي أبدا أن يمكن لنا قراءة نص حقا)[6].

[1] - Umberto : ECO : les limites de l'interprétation, traduit par Meriem Bouzaher, livre de poche, l192. Paris 1992, p373.

[2] -Ibid ;p373.

[3]- نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي، تر: عبد الرحمن بوعلي، للنشر والتوزيع، ط 2003، ص94.

[4]- المرجع نفسه، ص96.

[5]- المرجع نفسه، ص97.

[6]- نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي، تر: عبد الرحمن بوعلي، ص101.

تضاربت الآراء النقدية حول نظرية دريدا فمنهم من عدها مجرد سخافة وأنها خارجة عن الذاكرة، فهي لم تنتج العلم والحقيقة بل أنتجت أداء ومظاهر. فالاجتماعيون مثلا: يرونه أنه غال في المثالية ولم يعترف بالمرجعية الاجتماعية ويأتي على رأسهم **بورديو** حيث لاحظ أنه لم يتجاوز قط الحقل الفكري الخالص القائم على التقليد الفلسفي المثالي الذي قدمه **كانط**. لكن **جون إلين** يرى أنه (أي نقد جدلي ومنطقي للتقويض لا يمكن أن يفضي إلى إلغاء تام له متخذا له الفلسفة التحليلية منطلقا له)[1]. ومن بين من تحاملوا على التفكيكية "**عبد العزيز حمودة**" من خلال "المرايا المحدبة" من البنيوية إلى التفكيكية فقد حكم عليهما بالفشل بل وحتى على المشروع الحداثي برمته. كما رآها البعض على أنها إجراء يعول كثيرا على أسس المنهج البنيوي رغم تعارضهما في بعض الروى.

عدها "**ويليام راي**" أنها تطرف أدبي يسعى إلى الجمع بين مفهوم البنية والحدث ليصوغ منهما مفهوما محيرا صعب التصديق. (ليست نظرية ولا نقد، ولا هي حقيقة ولا خيال بل هي دائما نظرية سرد وسرد النظرية... وبذلك تسعى إلى وضع الأدب فوق التاريخ)[2]. ولكن رغم فعالية التقويض وقدرته على زعزعة المسلمات التقليدية الميتافيزيقية الغربية إلا أنه يصل في النهاية بك الى الحيرة، **فدريدا** لم يقدم بديلا عن مسلمات الميتافيزيقيا الغربية لا محالة، ولذلك اكتفى دريدا بممارسة التقويض فقط كما أشار كثير من النقاد والفلاسفة ومنهم الناقد **يوسف وغليسى** إلى أن تقويضية دريدا تدين بمنهجيتها ومهماتها لممارسة التفسير التوارتي اليهودي وأساليبه وكل ما فعله هو نقل الممارسة التأويلية للنصوص المقدسة اليهودية وتطبيقها على الخطاب الفلسفي بذلك فإن **دريدا** في نقده للميتافيزيقا الفرنسية التي يرى أنها تتسم بالطلاسم الماورائية هو نفسه يرسي دعائم طلاسم ما ورائية لاهوتية مألوفة.

[1]- في نظرية النقد، ص94.

[2]- ويليام راي، المعنى الأدبي، م.س، ص227.

المقاربة التفكيكية والنقد العربي :

تعد محاولة الناقد السعودي الدكتور **عبد الله الغدامي** من خلال كتابه الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية أول محاولة يمثلها النقد العربي للتقويضية. وقد سماها التشريحية لأن النقاد العرب ترجموا التفكيكية بمصطلح التشريحية، لكن المتتبع لهذه الدراسة يلاحظ أنها تشريحية مختلفة عن تشريحية **دريدا** التي نادى بها، فقد وجدناها أقرب إلى **رولان بارث** الذي ينقض من أجل إعادة البناء (فهو منهج بنوي سيميائي تفكيكي)[1].

وتعدمحاولة "**حسين الواد**" من خلال كتابه "في مناهج الدراسات الأدبية" دراسة قدم من خلالها قراءة تفكيكية سماها بقراءة "الحد ولانعتاق" مع النص كما لا نستثني "**فاضل تامر**" في دراسته "من سلطة النص إلى سلطة القراءة". ويعد **عبد الملك مرتاض** سيد النقد التفكيكي في النقد الجزائري دون منازع كما قال عنه **يوسف وغليسي** خصوصا في فترة الثمانينات بكتابه "ألف ليلة وليلة" تحليل سيميائي تفكيكي وكتاب "أ ى" دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" **لمحمد العيد آل الخليفة** وكتابه تحليل الخطاب السردي –معالجة تفكيكية سيميائية مركبة– مفضلا في ذلك مصطلح التقويض. كما يظهر على الساحة النقدية الجزائرية أيضا: "**الطاهر روابنية**" بعنوان "الكتابة وإشكالية المعنى" قراءة في بنية التفكيك في رواية "تجربة العشق" لطاهر وطارحيث حاول من خلالها تطبيق التفكيكية التي استقاها من كتابات **ميشال فوكو ورولان بارث ووبليام راي**.كما أن هناك ترجمة لثلاث نصوص تفكيكية من النقد الانجليزي للشاعر "**عمر أرزاج**" فضلا عن دراسة "**سليمان عشراتي**" "التفكيكية وجذور الوعي التنظيري عند **جاك دريدا**". كما أن هناك دراسة أخرى للراحل "**بختى بن عودة**" "انسحاب الكتابة" دراسة وصفت لغتها باللغة

[1]– يوسف وغليسي، التعليق على منهج الغدامي، النقد الجزائري المعاصر من الأنسونية إلى الألسنية، ص162.

المعقدة الغامضة، وعليه نقول: إن التفكيكية حديثة العهد في النقد العربي عامة والجزائري خاصة رغم كل المحاولات المذكورة فقد حكم عليها بأنها ليست تفكيكية دريدا الذي نادى بها لكنها نسيج مركب من البنيوية والسيميائية خصوصا وأن جل من فهموا القراءة التفكيكية أجمعوا على أنها قراءة متضادة تثبت معنى النص ثم تنقضه.

الفصل الرابع

إشكالية القراءة

وآليات التأويل في الممارسة النقدية المعاصرة

العمل الأدبي عالم خيالي، أساسه العالم المعاش "(عالم يجسد وعي الكاتب في تشكيل فريد من نوعه"[1]). لذلك يجب على الشاعر أن يحسن اختيار البنية الوزنية المناسبة لنسيج خطابه في الوضع الخطابي الذي هو عليه لحظة الإبداع حتى يكون "الصوت صدى للمعنى"[2]. فالنظم "خطاب يكرر كليا أو جزئيا نفس الصورة الصوتية"[3] إضافة إلى أن لكل شاعر ألفاظه الخارجية التي يعبر بها عن معانيه لذلك يراه حازم أنه "صناعة آلتها الطبع والطبع هو استكمال النفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأنها الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام... وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه ويكونان بقوى فكرية واهتداءات تتفاوت فيها أفكار الشعراء[4]".

من هنا كانت "(بنية الخطاب الشعري ملكة توجد في الإنسان بالطبع وقد تتفاوت درجات الشعراء في النيل من هذه الملكة لكنها تتطور بفعل المكتسبات الاجتماعية اللغوية الخاصة. فيختار اللفظ الواحد من بين زمرة ألفاظ حروفها وانتظامها وصيغتها... واجتناب ما يقبح في ذلك[5]. "فتنفتح أمام التجربة الشعرية" آفاقها وتتلون بواسطة الأداة الطبيعية بين يدي الفنان الشاعر الذي امتطى فرس الإبداع الجموح")[6]. وليس هذا فحسب بل يجب أن يختار شطرها الدلالي الذي يعد جزءا في المعادلة الدلالية في التجربة الشعرية، فالخطاب الشعري الناجح هو ما كانت وحداته الدلالية منسجمة تستدعي الواحدة منها الوحدة التي

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص215.

[2]- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص54.

[3]- المرجع نفسه، ص34.

[4]- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الادباء ص199.

[5]- المرجع نفسه، ص222.

[6]- فايز الداية، علم الدلالة العربي، ص584.

تلبيها وتبقى على صلة لما قبلها فيبتعد الخطاب بذلك عن مجال العفوية وسرعة النظم وتشكيل البنية المكونة من سلسلة دوال داخل بنية وزينة إيقاعية ليرقى إلى البحث عن الدوال المصاحبة للخطاب وهذا ما يجعله يغوص في أعماق الأبنية للتنقيب عن الدلالة الشعرية خصوصا وأن الحقل الدلالي حقل غني ووفير كما يقول **كروتشه**.

ولعل الرؤية النقدية في تصوراتها القديمة تناولت الخطاب الأدبي في بحثها عن البعد الدلالي من منظور ثنائية الشكل والمضمون واللفظ والمعنى لذلك وجدنا **عبد القاهر** يميز بين المعنى الذي هو الغرض والمعنى الذي هو الصورة، حيث يقول: "...وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز... وأعلم أن هذا كذلك ما دام النظم واحد فأما إذا تغير النظم فلابد حينئذ من أن يتغير المعنى"[1]. فيجوز أداء الغرض الواحد بهيئات لغوية مختلفة، ولا يأتي ذلك بالنسبة للمعنى بما هو صورة أو تشكيل يحدث أثرا جماليا في المتلقي. لذلك عد المعنى الشعري صياغة لغوية تنطوي على قدر كبير من الصنعة والحذف والغرابة والتعجيب "سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غافلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق حتى يطرب في الصنعة ويبدع في الصياغة"[2]. فالصورة إبداع فردي تستمد خصوصيتها من بنائها ووظيفتها فالمعنى لا يدرك إلا في سياق آلياته اللغوية وعلاقته بمتلقيه حتى تصبح الصورة بناء لغويا يتظافر فيها المكون النحوي والمجازي لإحداث الأثر الجمالي في المتلقي.

وتأكيدا على فكرة النظام في النص والكشف عن النسق الدلالي كأساس للفهم أصبحت مهمة النقد النفاذ إلى عالم النص وحل مستويات المعنى الكامن فيه الظاهر

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص261-265.

[2]- المصدر نفسه، ص426.

والباطن والحرفي والمجازي، المباشر وغير المباشر وهذا ببروز اللسانيات "(فالوجد الإنساني ليس كذلك إلا إذا كان قادرا على الإحالة على ما يدل ويعني")[1]. فأن نكون في العالم ضمن كائناته وأشيائه معناه أننا ننتج معاني تدركه في أنساق دالة لا تستنسخ المدرك بل تعيد خلقه، لذلك عرف **دي سوسير** الدلالة بقوله: ("هي العلاقة التي تربط الدال بالمدلول داخل العلامة اللسانية ومن خواص هذه العلاقة أن يكون بين الدال والمدلول كمال الاتصال، وأن أحدهما يقتضي الآخر ويؤذن به، فتصور كل منهما مرهون بصاحبه فلا يكون الدال دالا حتى يكون له مدلول")[2]. فركزوا جل اهتمامهم على الدلالة اللغوية أو بما يعرف بالمعنى اللغوي.

ووفق ذلك لا يمكن للدلالة أن تكون جزءا من مادة تشكلها، إنها قابلة للتجسيد في كل الأنساق الرمزية فيستوي اللفظي وغير اللفظي وهو ما يعني أن الظواهر دالة من خلال موقعها الرمزي في الوعي الإنساني فالأساس في تشكل المعنى هو التقابل بين الوجود الرمزي وبين ما هو موجود خارج الوعي الذي يدركه. رؤية مخالفة للمنظور اللساني التقليدي الذي يعتبر الكلمة شكلا لغويا يحيل إلى شيء في الواقع وينظر إلى اللغة باعتبارها ركاما من الكلمات.

يعالج "**زيغفر يد شميدت**" دلالة الكلمات باعتبارها عناصر وظيفية تقع فوق مستوى النص ويؤكد أن الدلالة التي من المطلوب على اللساني أن يهتم بها هي دلالة النص وليس دلالة الكلمات المعزولة وهي دلالة تدرك داخل فعل التواصل لا خارجه فالنص فى نظره مجموعة من التوجيهات الموجهة إلى مخاطب ما. توجيهات وصفت بالمتماسكة موضوعيا وسياقيا وتنقسم إلى قسمين:

[1]– ينظر: ما يقوله غريماس (Sémiotique structurale)، ص05.

[2]– ينظر: د.نور الهدى لوشن، علم الدلالة دراسة وتطبيق المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية مصر 2006، ص27.

توجيهات معيارية: (تتشكل من حزمة السمات الدلالية تخص تعليمات خاصة لاستعمال مكون نصي كثير الورود اجتماعيا. وتوجيهات خاصة بالوضعية: و"دلالتها الاجتماعية التواصلية أثناء التفاعل اللغوي بين شركاء التواصل[1]") لذلك كان التواصل اللغوي فعل اختياري قبل كل شيء على حد تعبير **غريماس** فيتم اختيار بعض الدلالات وإقصاء دلالات أخرى. فاللسان لا يمثل واقعا، بل ينشئ رابطا رمزيا بين الإنسان ومحيطه وهو ما أطلق عليه (**كاسير ير**) "الأشكال الرمزية" التي تتوسط الكائن البشري وعالمه. "(فكل ما تجره اللغة وراءها يحيل على ما هو أبعد من الملفوظ نفسه")[2].

يرى **"هاريسون" "Harrison"** في دراسة لتعدد المعاني أن من الخطأ اعتبار الألفاظ مرتبطة بالمعاني ومن استخلاص معانيها بربطها بعناصر الكلام الأخرى، فهذا الاعتقاد –في نظره– غير واقعي من وجهة نظر الإدراك العصبي فمساحات كبيرة من تكوين جهازنا العصبي تنهض بدور مركزي في المعاني اللغوية، ويعترف أن للألفاظ ارتباطات مفاهيمية تتصل بمعانيها الأصلية إلا أن طبيعة الشبكات العصبية تجعل كل لفظة مرتبطة لغويا بالحصيلة المفاهيمية (بصورة غير مباشرة) كرمزية لفظة الخيل لدى المتنبي حيث أصبحت ذات مدلول شخصي، مرتبطة بدلالة جديدة هي الشاعر نفسه، ومن ثم أصبح الارتباط الذهنى حلقة وصل بينها وبينه ولذلك (فاللغة في فهم الخطاب التأويلي ليست مجرد وسيلة تعبير إنما هي انفتاح على الكيان بمعنى أن المتكلم حينما يعبر عن شيء إنما هو يفهم كينونته الشخصية ويتصور لنفسه إمكانا من إمكانيات الوجود أي هو في كلامه يتصور ما

[1]– ينظر: لسانيات النص (تحليل الخطاب) بحوث محكمة في لسانيات النص وتحليل الخطاب، الجمعية المغربية للسانيات النص وتحليل الخطاب، أكاديمية المملكة المغربية، ص748. المجلة الثاني.

[2] – H.G adamer, lart de comprendre, p199.

يمكن ان يكون عليه وجوده[1]".) فيصبح النظر إلى الخطاب في هذه الحالة "(بوصفه نظاما من الوعي نفسه، ...كينونة فردية متحولة عن الكينونة الجماعية")[2].

هذا ما يجعلنا نؤيد مقولة أن:" (المعنى مصطلح يدل على الإفادة التي هي الدلالة الخفية تبقى منتمية إلى سجل التأويل الذي يعد استنفار لطاقات دلالية تبحث عن تحقيقات مهدها النصوص التي يسقطها النص[3])." فتتوجه إلى ما هو ضمني وما ليس خطي، إلى ما سكت عنه أو اكتفى بالإيحاء به لا إلى ما قاله وهذا ما ثمنه كل من "**يوري وإيكو**" حيث يعد ان التأويل أساسا لكل قراءة وفهم ولذلك أعيد قراءة الحكايات والأساطير وبالتالي فإن الدلالة الشعرية عنصر مهم ورئيسي في بنية الخطاب لكنها تبقى مصحوبة بدلالات إيحائية باعتبار أن (المعنى الشعري في أنموذجه الإشكالي ساحة لعب حرة ودينامية ومفتوحة بشكل دائم على قوة الاحتمال تتجلى فيها كل المهارات والخبرات والبراعات وصولا إلى استشراق تجربة المعنى)[4]. لذلك كان لازما على الدال التسلح بطاقة سيميائية تؤهله للعبور عبر النص إلى المعنى الشعري. خصوصا وأن النص ليس معطا حقيقيا.

فالكلمة ذاكرة مفتوحة وليست كما معنويا ثابتا كما يقول بذلك "**ريكو**"، كما أن النصوص ليست أشياء مكتملة خصوصا وأن المعاني لا تنتهي ولا تصح الا ببيان غير

---

[1]- ينظر: علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءة تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 2007، (فصل الحقيقة والمجاز)، ص24.

[2]- عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، المفهوم، العلاقة، السلطة، منشورات المجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008، ص141.

[3]- ينظر: لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص685.

[4]- ينظر: القراءة وإشكالية المنهج، ص19.

لفظها معاني رمزية مجازية تدخل ضمن ما يسمى (بموضوع العلامة) فهي جملة امتدادات دلالية غير ذات حد وربما هذا ما جعل "غريماس" يرفض التأويل.

وأخيرا نقول لقد كانت طموحات اللسانيات في ميدان التحليل محدودة لأنها ركزت على دراسة ما يمكن أن تحيل عليه الجملة من خلال مكوناتها، ولا تذهب إلا ما هو أبعد من الجملة اعتمادا على مادته الأصلية وهي اللغة لذلك عد الخطاب في نظرهم "(جملة كبيرة والجملة ليست سوى خطاب صغيرا[1].)"

لكن السبيل إلى تقويم المعنى وتحديد طرق تجلياته وأشكال تحققه يعزى إلى اللسانيات الحديثة التي أكدت أن الجملة حالة معزولة أما النص "(فطاقة دلالية")[2]. فكان بذلك الخطاب حاملا دلالات خفية ولاكتشافها واستكشاف علاقاتها وربط مكوناته بعضها ببعض وحتى يكون مفهوما مقنعا كان لابد من محلل الخطاب أن يعتمد على معرفته بظروف الخطاب واكتشاف العلاقة بين أطرافه حيث يحمل المعنى إمكانات التناسل الداخلي كما تفترض بذلك السيميائيات التأويلية عند "**بورس**" وكما أشاعها **إيكو** بعد ذلك في الكثير من أعماله. وللحديث عن علاقة الخطاب الشعري بالدلالة لابد من تحديد مفهوم البنية الدلالية من منظور الدراسات النقدية العربية القديمة والتعرف على أوجه القصور فيه ثم من منظور الدراسات النقدية الحديثة.

[1]- ينظر: لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص671.

[2]- المرجع نفسه، ص671.

مفهوم الدلالة في التراث النقدي القديم:

لقد تجاهلت الدراسة النقدية القديمة النظر إلى القصيدة كبنية فنية متكاملة تتألف عناصرها في منظومة واحدة فتوضح رؤى الشاعر للكون والحياة واقتصر هم الناقد آنذاك في قراءاته للقصائد على ما يدل عليه البيت فأصبحت القصيدة مجموعة أفكار مجزأة فاعتمدوا تناقض الفكرة في البيت والأبيات التي تليه "(وقد تسمحوا في الشعر أن يكون في البيت شيء وفي البيت الآخر نقيضه حتى يذم في بيت شيء من وجه ويمدح في بيت آخر من ذلك الوجه عينه، إنما أجازوا هذا لأنهم اعتقدوا أن كل بيت قائم بنفسه فجرى البيتان مجرى قصيدتين")[1]. وقد نظر إلى القصائد كاملة بنظرة جزئية أي مجموعة بنى مجزأة بيتا بيتا.

ففي دراسة **الآمدي** لشعر أبي تمام نجدها قد انحصرت على أغلاط أبي تمام في المعان وفي الاستعارة والجناس والطباق والسرقات فعاب عليه عدم التناسب بين المستعار له والمستعار منه "(وإنما استعارة العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملازمة لمعناه)"[2]. فكانت أشعار القدماء هي المرتكز الذي اعتمد عليه في نقده فكانت فكرة السلامة اللغوية والاقتداء بالقديم هي أساس الدلالة عنده. وقد أملى عليه هذا المنظور أن يختار من الأبيات ما يجد فيه مبتغاه في إطار رؤية محدودة للبيت أو البيتين فرفض أي تأويل يبرر خطأ الشاعر لذلك يمكننا الحكم على الآمدي أنه عالج مشكلة الدلالة في شعر أبي تمام معالجة سطحية أ ما يسمى "بأحادية الدلالة" وهذا راجع إلى عاملين هامين هما:

---

[1]- ابن سنان (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد)، سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة 1953، ص282.

[2]- الآمدي، الموازنة بين الطائفيين، دار المعارف المصرية، ط 1973، ج1، ص14.

العامل الأول: ويعني عدم تجاوز الدلالة المرجعية للغة فكل انحراف عن القواعد التي ارتضاها الشعراء وباركها النقاد يعد تجاوزا لعمود الشعر وكأن مشكلة الصواب والخطأ التي هيمنت على الدراسات النحوية حفاظا على سلامة اللغة العربية هي المقياس الذي يقاس به الابتعاد عن الوضع الدلالي والأحادي الذي لا يقبل اكثر من تصور فصحة المعنى وجزالة اللفظ والبعد عن التعقيد والوحشي المبتذل والمقاربة بين طرفي الصورة كلها عناصر تحدد الدلالة، فكانت القراءة مضبوطة غير قابلة للتعدد فكأن اللغة لا تسمح بأي تطور طارئ. فالصورة الاستعارية لدى الآمدي كانت تنحصر في العناصر الثابتة للصورة المتوارثة عن الشعر العربي القديم في محاولة لتصويره في صورة مثالية متسامية. حيث كانت الدلالة في نظر الناقد (الشارح) القديم (دلالة إشارية جزئية)[1] فيكون نوع من التوافق الظاهر بين المشبه والمشبه به وبهذا فإنه لا يستطيع أن يتجاوز بالصورة حدود الألفاظ التي وضعت في البيت وهذا هو سبب عجز الآمدي في فهم صور أبي تمام.

حيث يقول عنه: (شديد التكلف صاحب صنعة، يستكره الألفاظ والمعاني وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولودة)[2] فالمتتبع إلى استعارات أبي تمام يجدهما في حقيقتها لم تخرج عن الصور القديمة غير أنه يضفي عليها مسحة عقلية ونفسية فتكون بذلك بحاجة إلى الكثير من التأويل من أجل فهمها وفك رموزها. فـ (صور أبي تمام تعد نتاج تفاعل عقله ووجدانه معا ولو فهمت هذه الصورة فهما جيدا لما اعتبرها الآمدي خروجا عن الذوق)[3]. لهذا السبب فإن الآمدي لم يراع ذوق العصر العباسي وروحه ومؤثراته الحضارية بل أبقى على الذوق العربي القديم وقد

[1] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، طبع دار الأندلس ط2، 1981، ص116.

[2] – الآمدي، الموازنة الجزء 1، ص504.

[3] – يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص185.

أدى ذلك إلى إلزام الشاعر بهذه القواعد وإلغاء كل ما يرتبط بحالته الشعورية محاولا قولبة نفسه معها وهذا ما وقع للمتنبي في استهلاله لمدح كافور حين قال:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا[1]"

رأى فيه النقاد استهلال يتعارض مع احترام الملوك وتقديريهم غافلين الحالة النفسية التي عاشها الشاعر من جراء مفارقته لسيف الدولة واضطراره لمديحه رغم ازدراءه المضمر له جعله يختار هذا الاستهلال ومثله ما أخذه الآمدي على قول أبي تمام:

إذا ما رحى دارت أدرت سماحة رحى كل إنجاز على كل موعد[2]"

فالآمدي يرى أن الانجاز ليس ضدا للوعد، بل هو جزء منه وبالتالي لا يحطم الانجاز ظهرا الوعد. لكن مذهب أبي تمام هنا هو المبالغة في مدح الممدوح فكلما وعد عجل في الانجاز فيلغي بذلك الموعد. لقد أدرك **التبريزي** سبب غموض شعر أبي تمام للآمدي والذي يرجع إلى ولوعه بالجناس والطباق، كقوله:

بلوناك أما كعب عرضك في العلى فعال ولكن خد مالك أسفل[3]"

الملاحظ أن أبا تمام قلب الواقع فجعل للعرض كعبا وللمال خدا فالممدوح يهين ماله ولا يهين عرضه ورغم أنه معنى معروف في الشعر الجاهلي إلا أن أبا تمام أخرجه في ثوب جديد ولذلك كان من المتوقع عندهم أن يختار للعرض ما يدل على السمو وأن يختار للمال ما يدل على الدنو.فجعل هو الكعب موضع الرأس والرأس موضع القدم، وكون ما

1- راجع ابن رشيق، العمدة، تحقيق.صلاح الدين الهواري وهدى عودة، ط دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط1، 1996، ص361.

2- الديوان، ج2، ص431.

3- الديوان، ج2، ص73.

يجري على الممدوح خاص به، فالممدوح يهين ماله و لا يهين عرضه وهذا ما يجعلنا نقول أن أبا تمام قد كشف إمكانيات لم تكن واضحة أيام عصره.

العامل الثاني: هو ما ساعد على ترسيخ ثبات الدلالة وأحاديتها ووضوح دلالة الشعر العربي كونه الجنس الأدبي الوحيد الذي كان ينشد ويحفظ منطلقا من وضوح دلالته وفهمه باستثناء أبي تمام وهذا راجع كما أسلفنا إلى خروجه عن الذوق العربي ولجوئه إلى الغرابة والغموض ويمكن أن نطلق على هذا الفرع بالعامل الاجتماعي والذي يكمل الاتجاه النفسي في عملية الوضوح الدلالي فالإنسان العربي في الجاهلية كان يحمل وجدان انفعالي حتى لأتفه الأسباب (فيشعل حروبا طويلة الأمد وفي الوقت نفسه يرق قلبه لأقل الدواعي)[1]. (فأحسن الكلام ما عرف الخاصة فضله وفهم العامة معناه)[2] و(لم تكن القراءة بالنسبة إلى الكتابة سوى الصدى بالنسبة إلى الصوت كلاهما يعبران عن وحدانية المعنى... الذي ينبغي أن يصل على قدر كاف من الوضوح)[3].

لقد انطلق **الباقلاني** في قراءته للقصائد الشعرية من تصور مسبق هو أن (نظم القرآن على تصرف وجوهه، خارج عن المعهود في نظام جميع كلامهم (البشر)... ومباين للمألوف من ترتيب خطبهم، له أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد)[4]. فتعدد الدلالة خاصية ليست من صالح كلام الإنس بل هو خاص بنظم القرآن الكريم فقط ولذلك جرد بيت امرئ القيس الذي قال فيه:

إذا قامتا تضوع المسك منهما نسيم الصبايا جاءت بريا القرنفل

---

[1]- عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية، ج1، دار المعارف، مصر، ط1، 1979، ص303.

[2]- ابن الأثير، المثل السائر ف(ي أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د.أحمدالحوفي ود.بدوي طبانة، دار النهضة، مصر، د.ت، ص178.

[3]- إبراهيم رماني، الشعر العربي الحديث –مسألة قراءة– مجلة فصول، المجلة 18 العدد الثاني، صيف 1996، ص134.

[4]- الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (أبو بكر محمد الطيب)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص86.

يرى أنه لو أراد أن يجود لقال أن بهما طيبا على كل حال وليس في حالة القيام فقط ولذلك فقد قصر.

فالباقلاني لا يعترف بجودة الشعر رغم ان قصيدة امرىء القيس من اجود ما كتب العرب لكن نظامها و مايحمله من خلل من خلال الحذف والتكرار مثلا جعله يبقى النظم القرآني متفوق على أي نظم بشري رغم اعترافه بعدم معارضة الشعر للقرآن فقد قال (إن الذي عارض القرآن بشعر امرئ القيس لأضل من حمار أهله)[1]. وبهذا نستطيع أن نصل إلى مجموعة من المعايير النقدية القديمة التي هيمنت على نقد الشعر العباسي خاصة والتي حددت مفهوما ثابة قديما للدلالة حتى غدى بمثابة المعيار الذي يقيم به فكر الشاعر و من أهمها: "دراسة الألفاظ المفردة وتحليلها بعناية" فالآمدي مثلا يقوم (بتفصيل جوانب دلالة اللفظ ويبحث الوضع الصحيح لها... ولكن الآمدي لا يحرص على ضرب المصطلح في كل مرة يعرض لهذا الضرب من التحليل)[2]. حيث لا يقبل أي تطور دلالي يجد على اللفظ، فهو يعلي من شأن اللفظ على المعنى. فكان نقدا يؤثر الشعر الذي يكون فيه المعنى على قدر اللفظ دون مجاز أو تخيل وهذا ساعد في نمطية الشعر في أطر محدودة فقيم (نقد الشعر لغويا لا بيانيا متأثرا بالقرآن الكريم فهذا يندرج في الاتجاه الذي كان يأخذ مظاهر القول في القرآن ويستبعد التأويل مكتفيا من الاستعارات والتشبيهات القرآنية بمعناها القريب)[3].

لم يراع الآمدي وأمثاله من نقاد عصره الاختلافات الذوقية والحضارية بحكم (التقاليد الأدبية التي يلتزم بها الشعراء في كل عصر من العصور، مثل هذه التقاليد الأدبية تعد نقطة تلاقي بين الشاعر من جهة وبين القارئ أو الناقد من جهة أخرى وتبدأ هذه

[1]- الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (أبو بكر محمد الطيب)، ص255.

[2]- أحمد فايز الداية، الجوانب الدلالية في نقد الشعر، رسالة دكتوراه، مخطوط 1978، جامعة القاهرة، ص218.

[3]- أدونيس، الثابت المتحول (الكتاب الثاني)، دار العودة، بيروت، ط1، 1977، ص118.

التقاليد من الصيغ والتراكيب وبعض التشبيهات المتوارثة وتنتهي بتركيبة كاملة)[1]. اضافة الى النظرة الجزئية التي طغت على هذا النقد، فالناقد لا يتناول القصيدة بالنقد تناولا كليا بل يرتكز على استحسان بيت في القصيدة أو استحسان معنى من المعاني.

تتبع معاني الشعراء لمعرفة المسروق منها وهم في هذا يتتبعون معاني العرب الشعرية التي استقر عليها العرف لذلك أقدم الشعراء على سرقة معاني القدماء وقد نستثني الناقد عبد القاهر الجرجاني في مسألة السرقات حيث يرى ان يتطابقا معنيان اختلفا نسجيهما فالسياق هو المعول الأساسي في تحديد دلالات الألفاظ فقال: (فلا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر أو فصل من النثر فتؤديه بعينه وعلى خاصيته بعبارة أخرى، حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك)[2]. إن أي تقديم أو تأخير في الجملة يؤدي إلى تغيير المعنى، فالدلالة تختلف من بيت إلى بيت (ترى اللفظة المستعارة وقد استعيرت في عدة مواضع ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحة لا تجدها في الباقي)[3].

ومن القضايا التي كان لها الأثر الكبير في مفهوم الدلالة في النقد العربي القديم قضية (اللفظ والمعنى") وانقسم من خلالها النقاد إلى مفضل للفظ على حساب المعنى وهم الأغلب، وآخرون فضلوا المعنى على حساب اللفظ، ومنهم من توسطوا وجمعوا بينهما وسوف لن أتوسع في مناقشة هذه القضية كوني قد خصصت لها ما وسعت قدرتي فيما سبق من هذا البحث. فقط سأشير إلى أن عبد القاهر الجرجاني قد أوجد نوعا من الاتفاق بينهما (فالفصاحة وصف تجب للكلام من أجل مزية تكون في معناه وأنها لا تكون وصف له من حيث اللفظ المجرد من المعنى)[4].

[1]- ابن قتيبية الديناوري، الشعر والشعراء، دار الثقافة بيروت، 1964، ص30.
[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص201، تعليق محمد رشيد، ط4، دار المنار.
[3]- المصدر نفسه، ص62.
[4]- المصدر نفسه، ص399.

فالكلمة رمز لمعناها واللفظ يحرك الصور الذهنية الكامنة في العقل فعبد القاهر الجرجاني قد أشار بذلك إلى اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول والعلاقة الرمزية بينهما. وليعلم العاقل أن ليس ليا إذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة شغل ولا هي منا بسبيل وإنما نعمد إلى الاحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب وإذ قد عرفت مكان هذه المزية والمبالغة التي لا تزال تسمع بها وأنها في الإثبات دون المثبت فإن لها في كل واحد لها من هذه الأجناس سببا وعلة)[1]. فالفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة مجردة عن معاني النحو بل بتعليق الكلم بعضه ببعض وتضعه الوضع الذي يقتضيه علم النحو.

ثم يعرض فكرة "المعنى ومعنى المعنى" فيقول: (فالكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل... فأنت تعني "بالمعنى" المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة و"بمعنى المعنى" أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر... وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخرى)[2].

لقد كان عبد القاهر قريبا من **ريتشاردز** الذي يرى الاستعارة إنما هي تداخل معان ذلك أن المعنى الأول يتراجع ليبرز المعنى المستعار، وقريبا أيضا من **تودوروف** في دور الرمز الاستعاري في توليد المعاني.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 339.

[2]- المصدر نفسه، ص203-204.

ضروب يراها تخدم المعنى ولا يقصد بها الزخرفة والتحسين وبالتالي فقد خالف رأي من سبقوه ودخل بالمجاز عالم الدلالة. كما تنبه إلى أن الدلالة الوضعية تتطور مع تطور العصور والمجاز فيتحول هو أيضا إلى استعمال لغوي جديد لذلك يعرف المجاز بأنه (كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في صنع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز)[1] فيخرج عن حد المواضعة والاتفاق من وضع لغوي أول إلى دلالة جديدة. (فاللغة عنده مجموعة من العلاقات لا مجموعة من الألفاظ)[2]. فهى (لا توجد بمعزل عن الفكر وهدف النحو هو خدمة المعنى أو التواصل إلى فهم المعنى من خلال مختلف التراكيب والألفاظ)[3]. وجملة القول أن النقاد القدامى لم يتمكنوا من فهم ظاهرة توليد المعانى خصوصا عند ابى تمام باستثناء عبد القاهر الذي تصدى لمشكلة المعنى والدلالة في الشعر من خلال نظرية النظم.

[1]- محمد عبد المطلب، الأسلوبية والأسلوب، طبع مكتبة الحرية، ص89.

[2]- يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص107.

[3]- المرجع نفسه، ص208.

القارئ وإنتاج المعنى:فى الخطاب النقدى:

القراءة في تراثنا النقدي العربي القديم:

لقد عرفت العلوم الإنسانية الحديثة تطورا نوعيا وتحولا جذريا في منطلقاتها الفكرية وتصوراتها المنهجية وممارساتها النقدية وذلك نتيجة لتطور التفكير البشري، وتقدم البحث العلمي فتلاحقت المعارف الإنسانية وتداخلت حقولها وهذا ما لمسناه في أدبيات المعجم النقدي المعاصر. وفي ظل الوعي النقدي الجديد كان لزاما على الثقافة النقدية أن تجدد مرتكزاتها النظرية، وتحدث أدواتها الإجرائية وتطور معجمها النقدي حتى وإن تعاملت مع المعارف الإنسانية بوعي في التعامل مع النص الأدبي.

هذا ما دفع بالخطاب النقدي المعاصر الى إعادة قراءة التراث بما يتوافر عليه من حمولة معرفية وحصيلة ثقافية غنية متجاوزا القراءات التي كانت تعتمد النظرة المحدودة ذات الشروح البسيطة، تلجأ في ذلك إلى بعض المعارف اللغوية كالنحو والبلاغة وفقه اللغة متوخية من وراء ذلك خاصية الإبلاغ باستثناء بعض قراءات الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجي. كما قال **"ياوس"**: إن المنهج الجديد لا يسقط من السماء ولكن له جذور في التاريخ وإن كانت القراءة مصطلحا حديثا فقراءة النص لها جذور في تراثنا النقدي بدءا بشروح الدواوين وكتب النقد مثل كتاب الموازنة خصوصا منه حديث الأمدي عن الأخطاء في الألفاظ والمعاني عند الشاعرين (أبي تمام والبحتري) وما دار حول شعر المتنبي للحاتمي وسرقات المتنبي لابن وكيع.كما اسلفنا الذكر.

فكانت دراسات تتربص بالنص وصاحبه وتتجاوز النص بالنقد إلى صاحبه مع تعليقات ساخرة في كثير من الأحيان وفي المقابل كانت القراءة الجمالية خاصة عند **القاضي الجرجاني** في الوساطة و**عبد القاهر الجرجاني** في (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) **وحازم**

القرطاجي في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) كما أسلفنا الذكر.ايضا قراءة أحاط بها الكثير من الإشكالات منها النظرة الجزئية للنص الشعري والتمسك بقواعد عمود الشعر وبمطابقة الشعر للواقع وشرف المعنى وصحته.

في الوقت نفسه اهتم الموروث النقدي كثيرا بمسألة التشكيل اللغوي والجمالي حيث أفادت مجهودات **عبد القادر الجرجاني** كثيرا في تكوين المفاهيم المتميزة حول التشكيل اللغوي والبلاغي إذ يعد من أكثر النقاد المتقدمين استيعابا للغة النقد الأدبي وأكثرهم إلحاحا على مظاهر المعنى في التركيب اللغوي والبلاغي. لذلك أكد النقد العربي القديم على أن النشاط التخيلي الشعري ما هو إلا تزيين وتقبيح ولذلك ظل مفهوم الزينة مائلا في مصطلحاته ومن ذلك ما يتحدث عنه **الجاحظ** من إشباع الشاعر للصفة في حالتي المديح والهجاء وكما هو عند **ابن رشيق** إذ يمكن للشاعر الجمع بين الأضداد فيمدح الشيء ويهجوه في آن واحد ويقابل فيه صفات الحسن مع صفات القبح.

أما الشعر عند **أبي هلال العسكري** فيقوم في نشاطه التخييلي على التأثير في المتلقي و(إن بلاغته تعتمد في قوتها على ان تتلفظ للمعنى الحسن حتى تهجنه وللمعنى الهجين حتى تحسنه)[1]. هذا رأي اهتم به **المبرد فى الكامل واين المعتز فى البديع** من خلال أهمية الكناية والتعريض والتلميح كما تحدث كذلك **قدامة بن جعفر** عن الأرداف على أنه خاصية متميزة في تقدم المعنى وكذلك **الآمدي وابن جنى** في معرض حديثهما عن المجاز وفائدته وأنه أبلغ من الحقيقة. وهكذا فإن الخبرة بالمعنى عند هؤلاء يميزها التنوع والاستعمال المتعدد في تحديد مدلولاته النقدية.

[1]- أبو هلال العسكري...الصناعتين ص445 تحقيق على محمد البجاوى و محمد ابو الفضل ابراهيم ط 2 ملتزم الطبع والنشر دار الفكر

في بداية القرن العشرين جاءت الحركة النقدية امتداد لحركة نقد الشعر قديما وجاءت قراءة النص عند النقاد **كالرافعي، طه حسين، حمزة فتح الله والعقاد** في مجملها قراءة شارحة للنص. حيث ركزوا على توافر جماليات القصيدة العمودية في النص، فحفلت بالمعنى من حيث استقامته ومطابقته للواقع فينتقون الأبيات المعيبة فنيا كما حدث في نقد **العقاد** لشعر **شوقي** متجاوزين في هذه القراءة الرؤية النقدية بل كانت قراءة تهدف للتقليل من قيمة شعر شوقي وحافظ وغيرهما.

القراءة الحداثية:

لقد تعددت المناهج النقدية الحديثة في دراسة النص ما بين المنهج النفسي والاجتماعي والأسطوري والمنهج البنيوي والأسلوبي والسيميولوجي هادفة إلى دراسة الأدب وانتهت بمصطلح قراءة النص ويعود الفضل لأصحاب المنهج الأسلوبي ورواد نظرية التلقي والسيميولوجي هادفين إلى دراسة الأدب من داخله فاهتم النقاد العرب المحدثون بمشكلة التركيب اللغوي والبلاغي في نقدنا القديم أثناء دراستهم النصوص كما هو الحال عند **مصطفى ناصف** في دراسته (نظرية المعنى في النقد العربي).

عملت جهود المدارس النقدية على اختلاف توجهاتها المذهبية القديمة منها والحديثة كالبلاغة الجديدة والشعرية والسيميائيات ومدرسة كونسانطس الألمانية على حصر إشكاليات القراءة والوقوف عند أبرز محطاتها وأهمها: كيف نقرأ؟ ما هو دور القارئ؟ ما هو مصدر المعنى في النص؟

تتحدد أدبية النص وسلطة النص والقارئ فيتكامل فعل القراءة وتدرك العلاقة بين النص والنقد فطبيعة هذا الفعل تقتضي التدرج الجدلي عن طريق استحداث مقولات الاستكشاف (كيف) التي تسعى إلى تحديد فعل القراءة ثم استقصاء مكونات النص (مصدر المعنى، وخاصية التوالد) إلى الوقوف على الأدوات الإجرائية (دور القارئ في الإمساك بأدبية النص) حيث يتسنى للقراءة الوقوف على بنية النص وفك شفراته ثم إعادة بنائه طبقا للجهاز النقدي (فعل القراءة) ومعرفة مقومات النص من حيث هو بنية لغوية لسانية ارتبطت بوظيفة دلالية، فحاولت بذلك الكثير من القراءات تقصي الحقيقة السابقة ومنها:

القراءة الأفقية:

تعتمد على تحليل لا يستند إلى مدرسة معنية بل على معارف لغوية قديمة وعلى التحليل اللغوي فتدلل الصعوبات اللغوية مع التركيز على علاقة النص بالقارئ من جهة وعلى التحليل البلاغي في رصد مواطن الجمال في النص من منظور بياني من جهة اخرى .

القراءة المرجعية:

بدأت الدراسات النقدية العربية تحفل بمناهج ومصطلحات وضروب من القراءة المتنوعة متأثرة بالاتجاهات النقدية الأوروبية عن طريق التركيز على جانب معين في التجربة الأدبية منها الاتجاه النفسي الذي يركز على شخصية المبدع والاتجاه الاجتماعي الذي يهتم بالعوامل الاجتماعية التي أحاطت بالنص، وأسهمت في إنتاجه والاتجاه التاريخي الذي يركز على الخلفية التاريخية التي أنتجت النص، والاتجاه الجمالي الذي يهتم بالمقومات الفنية للنص الأدب ومع تزايد الاهتمام بمفاهيم الحداثة في النقد العربي وفي محاولة منهم لخلق التوازن بين عملية التأثير والتأثر حيث بدت فاعلية القراءة البؤرة المركزية للتحليل الأدبي وتوليد المعنى وتباينت مستويات القراءة وتعددت وراح فعل القراءة يتوج الكثير من هذه الدراسات بخاصة تلك التي تعتمد على التطبيق ومنها دراسات يمنى العيد–كمال أبو ديب–عبد المالك مرتاض–عبد الله الغدامي–أدونيس–محمد مفتاح–سعيد علواش–محمد ينيس–خالدة سعيد وغيرهم.فكانت في أغلبها ذات منحى أسلوبي أو بنوي أو تفكيكي إضافة إلى الدراسات السابقة التي اتخذت المنحى السوسيولوجي أو الانطباعي أو النفساني أو التاريخي فاختلفت بذلك مستويات القراءة وتنوعت ضروبها ومن هنا نقول أن هناك مرتكزين هامين في القراءة هما:

أولهما التحليل حيث قال فيه محمد حماسة عبد اللطيف: (هو عملية فك البناء لغويا وتركيبيا من أجل إعادة بنائه دلاليا وهذا يستدعي ضرورة تحديد الأجزاء المراد تحليلها وبيان دورها وكشف العلاقات بينها وتفسير الإرشادات الواردة فيها وملاحظة التدرج التعبيري لها وتوافق العناصر المكونة أو تضادها، وتوازنها وتمايز بعضها من بعض وإيضاح الإحالات القابعة فيها، وطريقة نسج العلائق في شبكة القصيدة المحكمة وتعانق كل خيط منها مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة)[1].

هو تحليل للنص الأدبي يهدف إلى الوقوف على جماليات التركيب في الألفاظ والجمل العبارات للوقوف على الدلالة وكشف العلاقات بين بنية النص من حيث التشابه والتوازي والتضاد لإعادة خلق نص من جديد بغية تلمس جماله الفني بعيدا عن الروى المسبقة والتوجه إلى البنية العميقة التي تعطي الجملة معناها وهذا ما يطلق عليه **النحو التفسيري** والذي سماه "جاكسون" الركيزة الأساسية للمعنى بما يشمله من صوتيات وعلم الأصوات الدالة بالصرف والتركيب وعلم المعاجم والمعاني. ما جعله في الوقت نفسه تحليل دلالي عند أغلب النقاد كما قال بذلك **"رنييه"** في "مفاهيم نقدية".

ثانيهما. النظر الى النص كوحة فنية: يمتاز بتركيب لغوي يتسم بصفات أسلوبية ما تكون هي سر جماله الفني شأنه شأن القرآن الكريم كما أوضح ذلك **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه "دلائل الإعجاز "وهو ما أطلق عليه اليوم علم المعاني (معاني متجددة مع تجدد الإبداع الأدبي نفسه)[2].

---

[1]- محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2001، ص15.

[2]- المرجع نفسه، ص30.

لذلك ركزت الاتجاهات الجمالية والشكلية على النص الأدبي بوصفه بنية لغوية كما هو الحال عند الشكلانيين الروس فإن الاتجاهات الألسنية والبنيوية الجديدة قد أعطت السلطة المطلقة للنص، إذ تعتبر النص مجموعة أنساق وأنظمة محددة وتبقى وظيفة القارئ تتمثل في الكشف عن شفرة النص وأنساقه الداخلية.

رؤية يدعو إليها النقد الحديث في توجيه النقد في الأدب العربي إلى وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقي، رؤية سيطرة على النقد الجديد الإنجليزي والأمريكي في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية حيث أصبح النقد الجديد أكثر ارتباطا وتماسكا بعلم اللغة فالعمل الأدبي هو فن لغوي في المقام الأول. فمهمة الناقد (هي إضاءة العمل وتنويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته في ضوء ما يسمى بالقراءة الفاحصة (clase reading) التي تعني إغلاق التحليل أو القراءة على النص نفسه)[1]. لذلك استطاعت الاتجاهات التي أعقبت البنيوية أن تحد من سلطة النص المطلقة وبخاصة التفكيكية التي اعتبرت القارئ خالقا للنص، مانحا إياه دلالته ووجوده، فالنص لا قيمة له بدون القارئ فهو الذي يحدد دلالته، مؤكدة على مبدأ تعدد القراءات وعلى نزوع النص إلى التنافر والتفكك لا إلى التناسق. فهناك ما يسمى عندهم قوى تفكيك النص، فهناك دائما إمكانية لأن نجد في النص ما يساعد على استنطاقه لذلك ينطلق (جاك دريدا) في قراءاته النقدية من مبدأ الكشف عن التناقضات التي يشملها النص، والبحث عن التناقضات الداخلية التي تساهم في تفكيك النص عبر قراءاته. حيث ترى أن النص الأدبي يميل إلى رفض كل حالات التشاكل الخاضعة لعملية البناء (structuralisatin) وإلى التناسق بل تذهب إلى أن التنافر والتفكك والتقوض هي أساس القراءة المبدعة لأي نص أدبي.

[1] – محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر، ص32.

اعترضت بذلك على سلطة النص المطلقة ونفت وجود قراءة صحيحة آحادية للنص، وفتحت المجال أمام القراءات المتعددة التي تبقى نسبية وقابلة للتفكيك مرات عديدة، فجاك دريدا يرى أن القراءة التفكيكية ذاتها قابلة للتفكيك.

ينطلق "دريدا" في قراءاته من مبدأ الكشف عن التناقضات والثغرات التي يحفل بها النص حيث يقول: (أنا لا أعتبر النص أي نص كمجموع تجانس ليس هناك من نص متجانس في كل نص حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك النص هناك دائما إمكانية لأن نجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه)[1].

رأي عارضه الناقد "كرستوفر بطلر" فيراه أنه منحى يقع ضمن دائرة التشكيكية التي لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصور موضوعي للواقع والأفكار أمر ينطبق حتى على اللغة ذاتها، فالتفكيك يشكك في قدرة اللغة على نقل الواقع وأفكاره نقلا موضوعيا عكس ما أكده التيار البنيوي، الذي قام على تأكيد تناسق بنية النص الأدبي وفق قوانين لغوية صارمة لا تقبل التعديل أو التغيير، ولا تتأثر بأي شيء خارجها وبالتالي فإن هذا الاتجاه التفكيكي (لا يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل وتعج بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل النص قابلا لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها)[2].

يلقي "دريدا" اللوم على الحضارة الأوربية بإخضاعه النص لفكرة معينة وتقييده بدلالة واحدة فدريدا لا يدعو إلى منهجية جديدة بل إلى تحرير النصوص وفك قيودها من قراءات مقيدة تطوق معانيها لذلك يرى ناقد "كإدوار سعيد" أن الناقد يقوم بـــ(تحليل

---

[1]- الأنساق والتفكيك، حوار مع جاك دريدا، مجلة الكرمل، العدد 17، ص58.

[2]- اكر ستوفر بطلر التفسير والتفكيك والأيديولوجية، ، تر: نهاد صليحة، مجلة فصول، العدد الثالث 1985، ص80.

النص ابتداءا من سطحه ثم اختراق أعماقه بشكل يبرز تعدد معانيه لا تحديد معناه)[1]. فـ(الارتكاز على المدلول وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي حتى عندما يحاول أولئك المفكرون عزل المدلول فإنهم يستعينون على ذلك بمدلول بديل)[2]. وكون القراءات التقليدية للنصوص تعتمد على دلالة معينة دافعها إيديولوجي، فالناقد التفكيكي لا يستبدل ذلك بدلالة جديدة بل يوضح أن الصراع الداخلي في النص لا يسمح بالحزم بمعنى ما، وإنما يسمح بتعدد إمكانات المعاني (النص ساحة تباينات لا بيانات، ساحة تفجير المعاني لا حصر لها)[3] فالتفكيكية تحاول أن تثبت أن (كل تفسير يمكن نقضه من داخله، يكشف أوجه التناقض، وذلك بفحصه وتحليله من منظور أيديولوجي مخالف، وكذلك يمكن نقضه من داخل النص الأدبي نفسه بتقديم تفسير معارض له)[4].

لقد عرض الناقد "صبري حافظ" رأي وسط بين القراءة البنيوية والقراءة التفكيكية، حيث يرى أن القارئ إنما يتلقى النص من خلال خبرته الشخصية والاجتماعية وهذا ما يمنح القراءة فاعلية إبداعية متميزة فعندما نقرأ (عملا قصصيا فإننا لا نقرأه بعقل بكر محايد فالبكارة العقلية لا وجود لها، كما أن الحياد النصي خرافة دحضها النقد منذ زمن طويل ولا نحاول أن نستنبط القصة التي يحاول هذا النص القصصي حكايتها لنا إنما "نقرأه من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائية المختلفة ومواصفات النصوص التي سبق استحسانها أو استهجانها على السواء... إنما يقرأ النص من خلال هذه

1- إدوار سعيد، العالم والنص والنقد، عرض فريال جبوري غزول، مجلة فصول العدد 1، 1983، ص194.

2- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص52.

3- الالعالم والنص والنقد، ص187.

4- التفسير والتفكيك والإيديولوجية، ص81.

القراءات ويدخل في عملية صراع لا تفاعل مع شفراته النصية المتعددة)[1]. ويصبح القارئ بذلك هو المنتج الحقيقي للنص.

وانطلاقا من أن القراءة هي تجربة شخصية (سيظل يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءاته)[2]. فالقارئ حين يتلقى النص (يتلقاه حسب معجمه وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي دعاها الكاتب حينما أبدع نصه ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ)[3]. ليصبح منتجا حقيقيا للنص لا تابع لشفراته وفتحت بذلك التفكيكية المجال أمام التفسير والتأويل أو ما يسمى بالهرمنوتيكية (**Hermenetique**) تأويل يحاور الاتجاهات السيميولوجية، فيأخذ منها عناصر كثيرة في حدود نظرية عامة للمعنى مع نظرية عامة للنص، (وتعمل الهرمونيتيكية على إدخال السياق السوسيو تاريخي بما في ذلك سياق الفهم في محاولة لاستخلاص المعنى انطلاقا من افتراض وضعية فلسفية للمرجعية كمقياس للتقييم)[4].

هذا ما جعل الناقد **مايكل ريفاتير** يعتبرها (الأسس السيميولوجية للقراءة الهرمونتيكية للشعر)[5]. بينما الأساس السيميولوجي يقوم على فهم فاعلية القراءة على فهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول مؤكدة على سلطة القارئ في إنتاج النص.

أما الاتجاه الأسلوبي فهو أيضا يعتمد على النص نفسه بإحصاء بعض السمات الخاصة في النص التي تكون معبرة عن تمييز نص بعينه سواء تعلقت هذه السمات بالمفردات

[1]- صبري حافظ، قراءة في رواية حديثة، مالك الحزين، مجلة فصول، العدد 04، سنة 1984 القاهرة، ص16.

[2]- الخطيئة والتكفير، ص83.

[3]- المرجع نفسه، ص79.

[4]- سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت 1985، ص224.

[5] – sémiotics of poety, Mchoel Rffateure, p56.

أم بالنظام النحوي دون إهمال السياق التي تظهر فيه كما يرى أصحاب النظرية السياقية، فلممارسة النقدية يجب أن تتعامل مع النص على أنه بنية فنية لغوية متكاملة لا يغنى جزء منها عن جزء آخر لأن كل جزء يتفاعل مع الآخر أخذا وعطاءا في تشكيل الدلالة لتكون في الأخير شبكة نصية تعين على مقاربة النص من خلال الانساق فكل نص يحمل بداخله مفاتيح تفتح الأبواب لكل ناقد يريد الولوج في أعماقه واكتشافه فيهتم بكل عنصر على حدى إما على المستوى الصوتي أو الصرفي أو المعجمي أو التركيبي، فكل عنصر له رصيد من الدلالة الكلية (فلا ينظر إلى دلالة الوثيقة الشعرية بمعزل عن البنية التي أحدثت هذه الدلالة)[1].اذ لا يكتفي فيه بالوقوف عند آخر هذه المستويات بل يضعه (المستوى) في مكانه مع بقية المستويات منفعلا وفاعلا الأمر الذي يفضي إلى ثراء اللغة الشعرية وسخاء الدلالة وتعددها طبقا لتدرج مستويات البناء.والبنية هنا نوعان: داخلية وخارجية

أ– الداخلية: ونعني بها بنية الصورة الفنية الصادرة أساسا والتي تدعى ببطاقة التخييل إبتداءا بالصورة البيانية من تشبه ومجاز واستعارة ثم الرمز والأسطورة وصولا إلى نواة العمل و محوره الفكري فتنتشر منه الدلالة عبر كل مستوى.

ب.الخارجية: نعني بها القافية والتجنيس في أوائل الكلمات أو أواخرها وما يرجع إلى الوزن الشعري وسماته المقطعية وبالتراكيب وطرق صياغتها فيتأزر كل ذلك من أجل إنتاج دلالة للرسالة النصيةومن هنا يظهر ما يسمى "بوعي النص" و"لا وعي النص". (فأما وعي النص فهو ما تمثله جملة وملفوظاته بمستوياتها النحوية والتركيبية ودلالاتها القاموسية وهذه جزء من جسد اللغة الذي ينهل من علم الصوت في بناء أجزائه وتشكيل هياكله وبناه ابتداء بالفونيمات الصغيرة (الحروف) وبالمقاطع الصوتية (المورفيمات) والملفوظات

[1]– محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، ص16–17.

(الكلمات) ومن ثم الجمل)[1]. وهو ما يطلق عليه أيضا (أنا المؤلف). (أما لا وعي النص فهذا ما أطلق عليه إيكو (نسيج لما لا يقال)"[2]. فما لا يقال ليس ظاهرا ومكشوفا دائما

هذا ما جعل "إيكو" يستخدم لغة "دريدا" في عدم قدرة اللغة في القبض على المعنى فالقارئ عند "إيكو" هو وحدة القادر على اكتشاف الترابطات اللامتناهية. فالقارئ الحقيقي (هو من يدرك أن سر النص هو خلاؤه)[3] حيث يجعل القارئ النصوص تفصح عند كل شيء عدا ما أراده المؤلف، فقارئ "إيكو" يرى ما لا يراه المؤلف نفسه حيث يتمكن من إبصار أعماق النص، فسلطته فوق سلطة المؤلف والنص معا أو كما أطلق عليه (الإنسان الأعلى) (السوبر مان) فاللغة غير قادرة على القبض على المعنى في نظر "إيكو ودريدا" هو نفسه القارئ الناضج عند "وارد هوف" والقارئ الملائم عند "ميلتون". قارئ متمكن من لغة النص ملم المعرفة الدلالية، منتجا ومستوعبا، قارئ يمتلك قدرة أدبية فاللغة يمكن إذن أن تكشف عند هؤلاء القراء بمجرد امتلاكهم قدرة واعية باللغة (فهو ليس من نتاج عملية تجديد ولا قارئ حيا فعليا، إنما هو قارئ هجين قارئ حقيقي يفعل كل شيء من حدود قدرته كما يجعل من نفسه مخبرا)[4].

لكن هذه القدرة قاصرة فهو قارئ غير مكتمل في تشكيل هويته القرائية بفعل موانع دفاعية نفسية مثل (الكبت) مثلا، وهنا نجد الاتجاه التأويلي (الهرمونيتيك) الذي يركز على السياق السوسيو تاريخي بما في ذلك سياق الفهم في محاولة استخلاص المعنى انطلاقا من افتراض وضعية فلسفية للمرجعية كمقياس، وباعتبار أن الممارسة القرائية نشاطا تفاعليا

---

[1]- ذياب شاهين، التلقي والنص الشعري، قراءة في نصوص شعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات، ذرو مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، ص4.

[2]- عدنان حسب الله، التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، ص61.

[3]- ناصر الحلواني، التأويل المفرط، ايمبيرتو إيكو، 1996، ص18.

[4]- ذياب شاهين، التلقي والنص الشعري، ص8.

بين عدة مكونات نصية ومعرفية وجب على القارئ الانتباه إلى بنية الرسالة وإلى تعدد مستوياتها وانشغال دوالها مما يدفعه إلى بذل مجهودات تأويلية محاولا الكشف عن ذاتية النص وتحقيق هويته فيتعامل معه ككلية منظمة تجمع بين كلمات وجمل النص وين مستويات البنيات العامة له وبارتباط هذه البنيات بعضها ببعض عن طريق الأنساق والانسجام تتكون شبكة من العلاقات إما على مستوى النص نفسه أو على مستوى تفاعله مع النصوص الأخرى (التناص) وإما على مستوى تفاعله مع محيطه الاجتماعي والثقافي.

وهنا يبدوا النص الأدبي للقارئ كرسالة ذات طبيعة تخييلية متبادلة بينه وبين النص حيث يظهر دور الترميز على مستوى الكتابة ودور التفكيك على مستوى الفهم والتأويل فتتداخل الكتابة حينئذ بالقراءة (حيث يدمج الخارج في ديمومته اللغوية والعلامية وحين يكشف التمثلات الرمزية لهذا الخارج في كليات دالة)[1]. وهنا يمكننا القول أن النص يغفل عن الكثير من التفاصيل وهذا راجع لكونه تخييل وهذا ما جعله يقتصر على الاقتصاد الإعلامي مما يدفع بالقارئ إلى استكمال تلك النقائص من خلال ما يعرف بتحيين البنية النصية.

يجمع بذلك بين ما يمنحه النص من خلال إدراك العلامات والدوال المكونة للنص وما تمنحه له ذاته من خلال مخزونه (الموسوعة الدلالية) فيبدأ بفك رموز الرسالة بواسطة آلية الإدراك التي تبقى في نظر الكثير من النقاد عاجزة أمام إنشاء الدلالة التي هي من اختصاص آلية الفهم وهذا ما ينقله بعد ذلك إلى التفكيك حيث تتحول المعلومة الخطية الحرفية إلى متوالية من الإشارات الصوتية للغة معينة فينتقل عندئذ من الحرف إلى الكلمة ثم

[1] – نظرية التلقي، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 29، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية بالرباط جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، ص168.

الجملة فالنص وهي ما عرفت في لغة النقد بالاستراتيجية المتصاعدة خصوصا عند علماء اللغة النفسانيين منهم (لابيرج وصامويل). لتستمر رحلة إشكالية القراءة مع نظرية معاكسة تماما للإستراتيجية المتصاعدة مثلها كل من "فوكامبير، غودمان وفرانك سميث" وهي الإستراتيجية المتنازلة ارتبطت أساسا بالنظرية الجشتالطية فتدرك أولا الكليات ويتم الانتقال بعد ذلك إلى البحث عن الدوال.

تتولى الإستراتيجيات التي تعد العقل القرائي تفاعلا بين المستويات الدنيا والأخرى العليا فيتحقق الفهم من خلال تفكيك المعطيات النصية من خلال التأويلات للوحدات الدلالية في سياقها. ليتضح من خلال ما سبق أن للنص نظامه وتراتباته وللقارئ بنياته الذهنية والمعرفية المساعدة في الفهم التي تمده بالقدرة على تعيين البنيات النصية وتأويلها.الأمر الذي يجعل الحديث عن القراءة الأدبية تحليلا لهذا التفاعل المتبادل بين النص والقارئ في إطار التلقي.

التناص وإعادة إنتاج المعنى:

حاولت جهود بعض الباحثين الفرنسيين خصوصا المشاركين في مجلة تيل كيل (Tel quel) تخليص النص الأدبي عموما من وظيفته التواصلية العادية باعتبار النص فتتحرك بذلك فاعلية التوليد بين الدال والمدلول وتبدو الكلمة داخل النص وكأنها تعبر عن أصوات متعددة ويعود الفضل في الحديث عن للقاء الثقافات داخل النص لمجهودات "**باختين**" منذ عشرينات القرن الماضى. فـــ(كل نص يقع عند ملتقى نصوص أخرى، فهو يعيد النظر فيها ويكثفها ويراجع صياغتها أي أنه يحولها لتصبح دالة على أعم مما كانت تدل عليه[1]). هذا ما يعرف عند "**جوليا كريستيفا وترودوروف**" بظاهرة **التناص** وبالتالي التناص هو وليد الفكر الباختيني إلا أن هذا الأخير اختار مصطلح **الحوارية** للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد فاستعمل مفهوم تعددية الأصوات **polyphonie** وتعددية اللغات **plurilinguisme**.

الحوار الذي يفهمه باختين هو حوار بين "أنا" الكاتب و"أنا" الشخصية. فظهر مفهوم التناص في أواخر عقد الستينات في حضن "تيل كيل" ليعيد النظر إلى مفهوم النص في ارتباطه مع الذات المنتجة.

فالتناص لا يعني ارتباط نصين فقط بل مجموعة من النصوص تجتمع في نص واحد لذلك أدخلت عليه **كريستيفا** تعددية صور الكتابة إلى جانب مختلف المشارب الثقافية والأسلوبية فنظرت إلى النص الأدبي كأداة لتحويل النصوص السابقة أو المعاصرة وهذا التحويل صاغته تحت تأثيرها بالنظرية التحويلية التي تبلورت على يد **شوميسكي** فيقوم حينئذ بقراءة مجموع النصوص المتداخلة معه ويحولها لفائدته فينتج عن ذلك توليد وظائف جديدة لتلك النصوص.

---

[1]– ينظر: ب.دوبيازي، نظرية التناص، تر: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، المغرب عدد 28، أبريل 2000، ص112.

فكانت الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية خضوعا للحوارية والتناص كونها المستفيد الأكبر من المعطيات الثقافية ومن مختلف أشكال الرصيد المعرفي الواقعي الاجتماعي.

فتخلصت النصوص خصوصا منها الرواية من الرؤية النقدية الكلاسيكية التاريخية، وتحول السؤال من كيف نقرأ النصوص؟ إلى كيف تكونت؟. ويترتب عن هذا أن النص قابل لشتى التأويلات اللامحدودة ما دام يقرأ في أي لحظة تاريخية من قبل قراء جدد، فكل قارئ يقدم تأويلا متلائم مع زمانه، فكل من التناص وحوارية باختين يتفقان معا على إثبات السلطة المطلقة للذات القارئة في توليد التأويلات.

لكن القارئ باعتباره ذاتا قائمة بنفسها فإنه أثناء عملية القراءة يبتعد عن كل الأفكار المسبقة حتى يتمكن من تمثل المعنى المفترض ولكنها تفرض نفسها في كثير من الأحيان لذلك كان "أمبيرتو إيكو" حريصا كل الحرص على فكرة المعنى القبلي الخاص بمقصدية المتكلم. وقد أدى إعطاء السلطة المطلقة لفعل القراءة في منح معنى النص إلى ظهور إتجاه نقدي جديد أطلق عليه "**نظرية التلقي**" التي ترى من خلال النقاد الألمان "**ولفجايج إيزر**" و"**روبرت ياوس**" وغيرهم على أن النص هو الذي يمدنا بالمؤشر المعين إلا أن القارئ هو الذي يقوم باستكمال العملية وتصبح عملية القراءة شكلا من أشكال الحوار بين القارئ والنص.

إن المقاربات السابقة في نظر "ياوس" قد (تتناول العمل الأدبي ضمن حلقة جمالية الإنتاج والتصوير المغلقة، وهي إذ تفعل ذلك تحرم الأدب من بعد يعتبرمع ذلك ملازما لطبيعته كظاهرة جمالية وكوظيفة اجتماعية ألا وهو "الأثر" الذي يحدثه في الجمهور والمعنى الذي يمنحه هذا الجمهور أي بعد التلقي)[1].

[1]– روبرت هولت، نظرية جمالية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، ص62.

أما إيزر فيقف على المفارقة المتمثلة في كون النقد الجديد بمختلف الاتجاهات يركز على بنيات العمل في وظائفها وعلائقها، لا على حقيقته ومعناه، غير أن الأشكال المطروحة حسب إيزر ليست هي المعايير نفسها أو التأويل ذاته ولكن في الفرق بين المعنى الوحيد الذي ينقله التأويل حسب المعايير الكلاسيكية وبين تكون المعنى، لذلك وجب أن لا ننصرف إلى المعنى الذي يوصله التأويل إلى القراء ولكن إلى شروط وبناء وتكون المعنى. كل هذا أدى بمدرسة "كونستانس" الألمانية (جمالية التلقي) إلى إعادة النظر في مناهج تاريخ الأدب مقترحة منهجا بديلا يشكل تحديا لنظرية الأدب من أهم مبادئه: تحويل منظور البحث من جمالية الإنتاج إلى جمالية التلقي وتأسيس علاقة حوارية بين النص والمتلقي. وإظهار الاختلاف في التأويل للقراء المتعاقبين لفهم العمل الأدبي وتعدد الدلالة بتعدد التلقي.

بهذا قد ردت الاعتبار للقارئ على حساب الذات المنتجة وسياق الإنتاج ولهذا لا يصبح النص متضمنا لمعنى مطلق ونهائي، بل محتضنا إمكانيات دلالية لا تتحقق إلا بمساهمة القارئ وحواره يبطل بذلك التساؤل عن معنى النص وعن اشتغاله الداخلي (السيميولوجيا والبنيوية) ويصبح بذلك التساؤل عما يحدث للقارئ عند القراءة وبالذات حين يحقق إحدى الإمكانيات الدلالية.

ليخرج العمل بذلك من نطاق الكمون إلى نطاق الحركة والتجدد فيسقط بذلك مبدأ الدلالة الجاهزة والثابتة التي أثقلت كاهل النقد ليصبح مكتسبا لدلالات جديدة تتجدد عند كل قراءة جديدة فتترابط بنية النص وبنية فعل القراءة كما يقول إيزر فتحول بذلك فعل القراءة من الاستيعاب إلى حوار مع النص فهو إعادة إنتاج المعرفة معتمدا في ذلك على التأويل فتصبح النصوص قابلة لمستويات متعددة من القراءات.

من هنا نؤكد بأن القراءة الوحيدة للنص والتعويل عليها قراءة خاطئة (حيث الوجود الوحيد للنص إنما يعطى بواسطة سلسلة الاستجابات التي تثيرها لدى القارئ)[1]. لذلك يراه بعض النقاد انه مجرد رحلة خلويةيختص فيها الكاتب بالكلمات بينما يجلب منها القراء المعنى هو اذن عالم مفتوح النهاية (يمكن القارئ أن يكتشف ما لا يحصى من الترابطات)[2].

تنبه **إيكو** إلى التأويلات الخاطئة والصحيحة لتبقى الخاطئة هي (تلك القراءات التي لا نجد لها منطقيا أي سند نصي)[3]. لتبقى الدلالات احتمالية وليست إلزامية فكلما ابتعد القارئ عن القراءات الأيديولوجية المباشرة كلما كانت قراءته كاشفة للكثير من أسرار الأعمال الأدبية.

ركزت اذن نظرية التلقي كثيرا على القارئ وعولت عليه وعلى الاستجابة النوعية للنص وفي الوقت نفسه لم تهمل البنية والنظام اللغوي، فالنص ليس واقعا ثابتا ولا مدلولا واحدا بل هو متوقف على قدرته في إدخال القارئ في عالمه الخاص وتأثيره فيه. لذلك ميز ايزر بين مرحلتين فى عملية القراءة مرحلة استجماع المعنى ومرحلة الدلالة التي هي الاستيعاب الإيجابي للمعنى فتكون أداة للمعرفة ضمن الممارسات اللسانية، فتوجهت الحركة النقدية نحو علاقة النص بالقارئ متبنية في ذلك الاتجاه اللساني(فالنص الأدبي له قدرات فنية تكمن في ممتلكاته وهي مرتبطة به باستمرار ولازمة له غير أن الجمال يوجد في الذات المتلقية للنص الفني والعلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من روى جمالية تكشف عنها كل مرة عبر الزمن وما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف للجمال هو الذي يدعوه بجمالية التلقي)[4]. ومنه فللعمل الأدبي قطبان: فني وجمالي: (فالقطب الفني

---

[1]- أمبيرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ناصر الحلواني 1996، ص41.

[2]- المرجع نفسه، ص66.

[3]- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ص34.

[4]- ينظر: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط رقم 24، ص28.

هو نص المؤلف والقطب الجمالي هو الإنجاز المحقق من طرف القارئ)[1]. لذلك وجب على (المعرفة الجمالية والتاريخية أن تأخذ القارئ بعين الاعتبار فإليه وجه العمل الأدبي في المقام الأول)[2].

(ليس بالإمكان تصور حياة العمل الأدبي عبر التاريخ دون المشاركة الحية لأولئك الذين وجه إليهم)[3]. وباعتبار القراء يختلفون في منطلقاتهم وتصوراتهم فإن (لكل منهم ديناميته الخاصة في التعامل مع النص وكذا مستواه في التلقي)[4]الذلك لم تكن القراءة ابدامعطى تجريدي عام لدى كل الأشخاص

إن المعرفة هنا لا تقف عند حدود المعرفة الحدسية كما حددتها النظرية "الجشطلتية" بل تمتد إلى المعرفة الذهنية. حيث يتم تفتيت العمل الأدبي إلى عناصره الجزئية وبعد ذلك تفحص العلاقة الموجودة بين هذه العناصر (وندمجها من جديد في وحدة كلية)[5]. إذ ليس من السهل أن نخضع النص الأدبي للفهم والتأويل مباشرة لما فيه (من إلتحام ضروري بين العناصر الواقعية والعناصر الخيالية)[6]. فالقراءة إذن فعل متحرك، نشاط مكثف، قراءة لا تسمح للقارئ بالتوقف قصد لملمة المعنى، من النص فلا شيء معطى كما قال بذلك نقاد هذا الاتجاه. ومع كل ما يترتب عن ذلك من تعددية القراءات وسيادة التأويل بدل سيادة الفهم.

[1]– ينظر: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، ص35.
[2]– المصدر نفسه، ص44.
[3]– المصدر نفسه، ص44.
[4]– نظرية التلقي وإشكالات وتطبيقات،منشورات كلية الاداب و العلوم الانسانية الرباط رقم 24 ص130.
[5]– المرجع نفسه، ص127.
[6]– المرجع نفسه، ص129.

القارئ العربي وإنتاج المعنى:

إن القارئ للنص الشعري الحداثي هو أمام نصوص متعددة القراءات، متنوعة في مقارباتها النقدية، نظرا لاختلاف زوايا وأبعاد عملية التلقي التي تؤول تجليات هذه القصيدة وتمظهراتها الفنية المستحدثة. وأهم حضور كان لصالح آلية التأويل في القبض على المعنى المضمر فاتكاء الشاعر المعاصر على عناصر متعددة في عملية البناء الفنى من توظيف لعنصر الرمز والحكاية وبنية السرد والإيقاع الداخلي ولفها في بنيات أخرى تعكس نفسية الشاعر كالإحباط واليأس والاغتراب وغيرها من البنيات المساهمة في تشكيل النص الشعر الحداثي.

هذا ما جعل القارئ يتفاعل مع النص وهذا ما فسرته قراءة النص الواحد قراءة متعددة، حيث عجت المجلات النقدية والأدبية المتخصصة بالدراسات النقدية فبرزت في ساحتنا الفنية أسماء نقاد شكلوا مسارات متمايزة في هذه الدراسة قراءات معاصرة وغنية بالزخم المعرفي والفلسفي والجمالي فحققت نقلة نوعية للنقد العربى واخراجه من مقولات النقد التقليدي، رهين الشكل والمضمون فاتحة مساحة أوسع في تذوق جماليته والولوج في أغوار اللغة الشعرية والتعامل مع دلالاتها وإيحاءاتها مما يمنح للنص انفتاحه وتعدده، وتجدده مع كل قراءة فالنقاد هم أنفسهم أفراد ينتمون لطبقات اجتماعية ومرجعيات إيديولوجية وانتماءات مذهبية وهو ما انعكس فى أعمال النقاد العرب المعاصرين.

إن المتتبع لعناوين الدراسات النقدية العربية المتنوعة يجدها تمثل تعددا في مستويات التلقي.منها **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية** قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر للناقد عبد الله الغدامي وهي أول دراسة نقدية تعلن انتماءها لمنهج التفكيكية. **بنية الخطاب الشعري** دراسة تشريحية لقصيدة–أشجان يمنية– قدمها الناقد عبد الملك مرتاض وعمله النقدي الآخر الموسوم **بالتحليل السيميائي للخطاب الشعري،** تحليل مستوياتي

لقصيدة "شناتيل ابنة الجلبي"، و"**القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد**" لعبد الله راجع والأعمال النقدية للناقد الشاعر "محمد بنيس" **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية** تكوينية، والدراسة النقدية التي قدمها الدكتور "شربل داعز" — **الشعرية العربية الحديثة** تحليل نصي وغيرها من الدراسات التي تشهد على الانفجار المعرفي في قراءة النص الشعري الحداثي المتعدد بتعدد النقاد انطلاقا من اختلاف أبعاد زاوية التلقي وخلفية التحليل.

كل ناقد واجه النص الشعري الحداثي بقراءة عدت منهجا أو إستراتيجية لتلقي هذا النص وفهمه خصوصا أن الشعر الحداثي شعر مبهم ومشتت دلاليا مدلول منفلت من الدال المعجمي، هذا ما غيب الوظيفة التقليدية التقريرية التي عرف بها شعرنا العربي كونه ديوان العرب. فانتفت المناسبة والفكرة الجاهزة والحدث وحلت محلها الرؤيا وهذا ما جعل القارئ يتحسس أي مملح يشير إلى الدلالة وينتجها.فكان جوهر الحداثة هو قلق السؤال فالمعنى ليس جاهزا لذلك تتكاثر الأسئلة مع القراءة التأويلية خصوصا وأن شعر الحداثة يلفه الغموض وكثافة المعنى ما يجعل من التأويل المفتاح لكل معنى في ظل دور القارئ الذي أبرزته نظرية التلقي.

هذه مجموعة قراءات لنقاد عرب تظهر ضروب التلقي التي واجهت قراءة الشعر المعاصر بكل أشكاله وتمثل في الوقت نفسه تعددا في مستويات التلقي عندهم حيث ينطلق الدكتور "كمال أبو ديب" من مقطع لقصيد للشاعر السوري "أدونيس" بعنوان "هذا هو اسمي" من الجانب الإيقاعي لتجسيد انفتاح النص بوصفه نصا حداثيا قابلا لتعدد القراءات وفق تشكيلات إيقاعية جديدة متجاوزة النمط الإيقاعي الموروث ويظهر غموضه في كثافة إيقاعه، من أصواته المتداخلة تمثل دلالة فنية تحيل على عناصر نفسية وجمالية وحضارية في الوقت ذاته. حيث يرى أن هذا النص نسيج إيقاعي مركب من أصوات متموجة تفجرت

عنه إيقاعات جديدة خالقة أبعادا دلالية جديدة وخاصة تندرج ضمن مشروع الحداثة الشعرية التي ترى في تجاوز الإيقاع الشعري المنتظم وإخراجه من النمطية المكررة المتوارثة يجعله أكثر إبداعا ودلالات فنية لا حدود لها.

بانتقلنا إلى قراءة "خالدة سعيد" لنفس القصيدة "هذا هو اسمي" نجدها قد انطلقت من بنيتها الفنية من حيث حمولتها المعرفية، فرأت أن النص يحمل غموض فني يحيط بلغتها وطاقتها التعبيرية المخالفة للقول الشعري المألوف فطرحت مجموعة من التساؤلات هل هي قصيدة حب أم قصيدة ثوره؟ ما هي حدود الذاتية فيها والموضوعية؟ لماذا لا نفرق فيها بين الوعي واللاوعي؟ في ظل غياب الروابط. فكانت محاولةالإجابة عنها من خلال التجاوز الشعري المتمثل في هدم الثابت من تقاليد تعبيرية وأسلوبية برؤية حملها أدونيس في أشعاره وهي إعلانه عن شرعية التغيير ورفض الرتابة والتقليد. فانطلقت من فكرة "المحو قادرا على أن أغير لكم الحضارة.

رفض واضح لكل أفكار المجتمع العربي المشتت رفض لتقاليده وسكونه وفراغه، داعيا إلى ثورة في الصميم تحمل الغد الأفضل، تبني لنا بيتا من جديد ثورة تحمل دلالات رؤوية للواقع والمستقبل. والثائر العربي وهي بادية في لفظة (دمي، هذه ناري).

أمامحمد بنيس وفى دراسته لنفس النص وجدناه يركز على فكرة التناص (فلا وجود لمن يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ومن توزيع للوظائف والأدوار)[1]. من هنا فإن القراءة الإبداعية تعيد إنتاج النص المقروء على ضوء سلسلة من التعالقات التناصية المتشابكة وفق جدلية الحضور والغياب حضور الدال وغياب المدلول ودور القارئ في استحضار المدلول الغائب. وكون (الكتابة لا تنشأ إلا داخل حقل

[1]- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص215.

خطابات متشابكة)[1] لذلك هو ينطلق من رؤية نقدية موجهة لنص منشغل بنصوص مهاجرة إليه وفق المحاورة فأعطى ذلك للغة الشعرية دلالات تدل على شخصية الشاعر وما يحيط بها.

لتصبح التناصية كما صرح بارث قدر كل نص مهما كان جنسه (فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق تدرجه المعلومة ولا بمحاكاة إرادية وإنما طريقة متشعبة -صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج)[2]. مشيرا إلى عملية التأثر والتأثير كدلالة تناصية لها مشروعيتها في الإبداع الشعري المعاصر تداخل نصي أعطى لغة لها دلالات وأبعاد تكشف عن مواقف الشاعر الثائرة على السكونية والتقليد، نصوص أخذت من الروافد الدينية والثقافات الغربية ما يعكس التأثير كدلالة تناصية. لكن"سمية درويش" وفى قراءتها لنفس النص ركزت على الجانب الإشاري للغة والظواهر الأسلوبية فنجدها تشارك الناقدة خالدة سعيد من انطلاقها من فكرة المحو:

قادرا أن أغير لكم الحضارة.

يحمل الشاعر مشروعا للتغيير، وتوهجا وثورة، أدركتهم الشاعرة الناقدة من خلال قراءتها التأويلية لهذه العلامات الإشارية بدءا بالعنوان. فعالم أدونيس مليء بالحلم والتمرد على ما هو كائن حالما بعالم آخر، فهي إذن مسحة لمجموع القراءات التي تلقت الشعر العربي المعاصر من خلال هذه القصيدة على وجه التمثيل لا الحصر، فأصبح النص تحفة للتأمل على رأي مدرسة النقد الجديد، ونسيجا على رأي البنيويين والأسلوبيين وبنية لدى التأويليين ومعانيه ا لمغيبة لدى نقاد التلقي وجمالية الاستقبال.

---

[1]- حفريات المعرفة (الفكر العربي المعاصر 49-48، ص92).

[2]- رولان بارث، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، بيروت عدد 03، صيف 1988، ص96.

القارىء والدلالة في النقد الحديث:

عرف النقد الحديث "علم الدلالة" بأنه (العلم الذي يتابع تاريخ دلالة المفردات وتغيرها وتتبع حركة المفردات بين المعجم والاستعمال الشعري تبعا للسياقات التي وردت فيها فيسعى إلى عقلنة الطاقات الإخبارية في الظاهرة اللغوية، ويحاول رواد علم الدلالات معالجة إشكالية الدلالات في معزل عن ضغوط التقدير الماورائي والطرق السيكولوجي)[1].

لذا فان مقاربة المعنى في لغة القصيدة الشعرية يهدف إلى الوقوف على إنتاج الدلالة التي هي قصد الشاعر وإبداع القصيدة (فالمقاربة الدلالية تتيح من جانب التعامل مع طبيعة التجربة الشعورية وآفاقيها الجمالية وتفاعلها مع الحياة من حولها أو في رؤى مستقبلية وتؤدي من جانب ثان إلى تعميق تجربة القارئ بعالم الأدباء)[2]. هكذا صارت السيميولوجية علما يختص بدراسة الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة. وبذلك تكون اللغة نظاما إشاريا سيميولوجيا كونها علامات تتألق من الدال (اللفظ) ثم المدلول (التصور الذهني) وتكون بذلك الدلالة علاقة قائمة تتألف من خلال هذين العنصرين (الدال والمدلول)، فتحلل الكلمات إلى مجموعة من الفونيمات الدالة وتغيير أي فونيم من فونيمات الكلمة من خلال استبداله بفونيم آخر يؤدي إلى تغيير في الدلالة سواء على المستوى الصوتي أو النحوي.

ومن أجل البحث في دلالة كلمات النص الأدبي لابد من الانطلاق من فكرة المعنى المنطقي المجرد والذي نقصد به الدلالة المعجمية المتعارف عليها والمعنى السياقي أي الدلالة السياقية فتتخذ الكلمة من خلالها أبعاد أخرى من خلال تفاعلها مع غيرها (فالكلمة لا تحدد فقط بالتعريف التجريدي الذي ترسمه المعاجم إذ يتأرجح حول المعنى المنطقي لكل

[1]- محمد عبد المطلب، الأسلوبية والاسلوب، ص90.

[2]- فايز الداية، علم الدلالة العربي، ص442.

كلمة جو عاطفي يحيط بها وينفذ فيها ويعطينا ألوانا مؤقتة على حساب استعمالاتها هي التي تكون قيمتها التعبيرية)[1]. فمعاني المعجم احتمالية وليست يقينية كما أكد ذلك "**بيير جيرو**" ولن تكتسب الكلمة معناها الامن خلال كينونتها النصية.

رأي أيده "**بلو مفيلد**" مؤسس المدرسة السلوكية اللغوية فيرى أنه ليس للألفاظ أية معاني خارج استعمالاتها رافضا الدلالة المعجمية لوحدها كونها دراسة للأصوات اللغة فقط دون أي معنى.مشكلة تؤدي بنا إلى البحث عن ماهية الرموز والعناصر التي تدخل في عملية الإيصال. لذلك يرى "مصطفى ناصف" بأن الشعر شكل رمزي فالعلاقة بينه وبين المحيط الخارجي هي علاقة الرمز بموضعه لذلك كان المعنى باستمرار إطار من العلاقات متغيرا طبقا لتغيير نظام العلاقات. ولذلك عد الرمز أداة لفهم الأشياء، فالكلمات من حيث هي رموز تعنى الأفكار الخاصة عن هذه الأشياء وليس الأشياء في حد ذاتها.

تقبل هذه الرموز الدخول في تجمعات دون حدود فكانت اللغة فعلا نظام من الرموز التي تعبر عن موقف الإنسان من الطبيعة، ففي الكلمة الواحدة نستطيع أن ندرك كما هائلا من المعاني في وقت واحد. ما جعل النقاد يقسمونها ثلاثة أنواع مختلفة ليست منفصلة تماما عن بعضها البعض:

أولها: الإشارات ونقصد بها الإشارات الحسية التي تربط بين الدال والمدلول مرتكزة في ذلك على مجاورتها للواقع الموجود.

وثانيها: الأيقونات وتختص بالعلاقة الأيقونية بين الدال والمدلول وهي نوع من التشابه الحسي بين الدال والمدلول.

أما ثالثها: الرموز وفيها تخلو العلاقة بين الدال والمدلول من أي ربط خارجي.

[1]- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، ص234.

ولابد أن نشير إلى أن هناك فرق بين الإشارة والرمز فكثيرا ما يحد ث الالتباس بينهما، فالإشارة (علامة أو عرض دال على وجود حالة معينة أي أن مع الإشارة شيئا أو موضوعا واحدا هو الذي يدل عليه أما الرمز فيختلف اختلافا أساسيا عن الإشارة، الرمز أداة لفهم الإشارة)[1] فقد تخرج القصيدة الشعرية عن مستواها الإشاري فتؤدي اللغة الشعرية هنا دور الوظيفة الانفعالية وهذا يعني (أن من الممكن للنص الشعري أن يحتوي على عدة معاني، ولكن هناك تداخلا دائما بين المعنى الإشاري والمعنى الانفعالي، بل إنه في كل عبارة تقدم لنا معنى إشاريا لابد وأن تحتوي بالتالي على معنى عاطفي)[2].

في الوقت نفسه لا يمكن أن نحصر المعنى الانفعالي للدلالة، فيتحول تقييم المعنى إلى التأثير الذاتي الانفعالي للقارئ بل يجب مراعاة العمل الأدبي أيضا فيهتم حينئذ بالمخاطب والخطاب في آن واحد وهنا يأتي دور السياق والعلامات بين الكلمات حين يحدث تداخل بين المعنيين: الإشاري والانفعالي، (فالشاعر لا يلتمس جفاف المعنى ولا سيولة العاطفة بل قد يذهب إلى المزاوجة بينهما، قد يلجأ إلى عقلنة العاطفة أو العكس، يحول المعاني إلى عواطف فهو يؤلف بذلك بين العناصر المتحالفة بالمزج بينهما وهكذا نجد المعنى الإشاري ممتزجا بالمعنى الانفعالي، كما نجد الانفعال وقد شابه جفاف النظرة الذهنية المنطقية في علاقة تداخل بينهما)[3]. هي علاقة جدلية إذن بينهما فتختلط تجربته الخاصة (الشاعر) بتجربة الآخرين فيكون الانفعال شخصي ولا شخصي في الوقت نفسه وهذا ما ينشأ نوع من لا ازدواجية بين الدلالة الاشارية والدلالة الانفعالية. فالإبلا غ والإشارة غاية الحدث الأدبي، فالمعاني المعجمية معاني مستقرة بينما الانفعالات والتوترات النفسية هي التي تحمل المتلقي إلى ماهو أقرب فتجد الشاعر يعمد على توسيع الدلالة فتتعد الاحتمالات بتعدد

[1]– يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص215.
[2]– المرجع نفسه، ص216.
[3]– المرجع نفسه، ص217.

ثقافية وبئة القارئ (إن اختلاف المعاني لا يصبح نتيجة لوجهة نظر نسبية، وإنما هو محصلة لانفتاح الأثر الأدبي نفسه وقابليته بطبيعة بنيته معاني متعددة)[1].

ترى الناقدة "يسرية يحي المصري" أن الغموض ينشأ (نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول)[2] وهذا ما جعل شعر أبي تمام يمتاز بالغموض. الذى وجد من التعارض بين الدلالة المعجمية الدالة على سكون دلالة الكلمة وما يفهم من السياق الخاص.

يركز البنيويون على أن مدلول الكلمة لا يتم الا بدخولها في انتظام نصي فتتحدد دلالة اللفظ الواحد من خلال علاقتها بغيرها من الكلمات القريبة إليها داخل المجموعة الدلالية الواحدة وقد أكد "دي سوسير ذلك حيث عد اللغة مجموعة علاقات وليست مفردات المعاني فتكون الصورة الفكرية شبكة لا نهائية من العلاقات قادرة على إنتاج المعاني التي هي في حقيقتها حركة بين الكاتب والقارئ. لذلك نظرت البنيوي للقارئ على أنه ليس مجرد مستقبل للنص كما تعودنا في النقد القديم بل هو مشارك للكاتب في نصه الأدبي فنسبت إليه دورا رئيسا ليصبح الأدب في نظرهم فعل تتداخل فيه عمليتا القراءة والكتابة.

وقد تتبع النقد مسار الدلالة فرأى أن المجاز والاستعارة هما أساس انحراف الدلالة عن مسارها الأصلي إلى وضع غير مألوف لعدم التناسب بين المسند والمسند إليه فينشأ ما يعرف "بالا تناسب" من جهة المعنى طبعا لأن الجملة فيهما مركبة تركيبا نحوي صحيح وهذا ربما ما ميز بين اللغة الشعرية والنثرية. فالمتكلم هنا لا يقصد من وراء كلامه تكوين جملة بل يختار نمط من ذاكرته يخترق به نظام اللغة ولا يتم مباشرة إلا بعد المرور بالمعنى المباشر الأول الذي يحيلنا إلى المعنى الثاني ولهذا فإن الشعر يولد من اللاتناسب القائم على الخرق الدلالي

[1] -صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978، ص233.

[2] - بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص222.

اللغوي فيزداد بذلك عدد الدلالات الممكنة. ولكي يقوم الشعر بوظيفته من الضروري (أن بفقد معناه في نفس اللحظة التي يعثر فيها عليه من جديد في وعي القارئ وضميره هذه الحركة المتذبذبة التي تتأرجح بين فقدان المعنى المألوف وتركيب المعنى الجديد ثم تعود لفقدانه، هكذا تمثل المحور الأساس للصور الشعرية الحديثة... فخلال الذبذبة يتغير المعنى في خواصه الحميمية)[1].

يتغير معنى المجاز بتغير استعماله من سياق لآخر ففي كل مرة يكتسب معنى لا يمت بأي صلة إلى الاستخدام الأول، لذلك قيل عنه أنه التجديد المستمر للغة فلاحظ "**ريتشاردز**" أن المعاني تتداخل داخل الاستعارة فكانت بذلك (وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة)[2]. مما يتولد عنه بما يسمى "اللامنتظر" وهي المفاجأة الأسلوبية التي استنبطها "**جاكبسون**" فيكون وقعها على نفس المستقبل أعمق كما أوضح "**ريفاتير**" وتظهر المفاجأة هنا على مستوى الصورة الشعرية في الجمع بين طرفين متباعدين (طرفي النقيض) فتكون وظيفة الصورة الشعرية هي (كونها تعبر عن موقف الفنان تجاه العالم وتصوره وهي لا تفعل ذلك عن طريق المعنى الفكري السطحي البسيط وإنما عن طريق المعنى الإيحائي العاطفي فكلاهما لا يتعايش مع الآخر في نفس الوعي والضمير وليس بوسع الدال أن يؤدي دلالتين متنافرتين في نفس الوقت ولهذا فإن الشعر يقوم بما أطلق عليه "حركة الالتفاف" يقطع الحبل الأصلي الذي يصل الدال والفكرة كي يضع مكانه الانفعال أو الإحساس ليحاصر نظام الدلالة القديم ليجعل من الممكن تشغيل النظام الجديد)[3].

---

[1]- النظرية البنائية، ص291-292.

[2]- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ت. مصطفى بدوي، طبع المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة 1963، الفصل 32.

[3]- النظرية البنائية، ص280.

لتبقى رؤية العالم واكتشاف الجدلية التي تحكمه رؤية معقدة ومتشابكة فالوصول إليه أيضا معقد ومتشابك لذلك فإن الرؤية السطحية للمعنى لا تعبر عن الرؤية الجوهرية التي تشير إلى ما هو غير مرئ وخفي لا يدرك بالحواس بل هي شفرات ورموز تحتاج إلى فك غموضها فيسهم كل ذلك في تنوير النص وإزالة اللبس عنها وهكذا فإن للكلمة دلالات متعددة متوقفة على المعنى اللغوي أو النحوي والمعنى المعجمي والانفعالي ومعناها من خلال سياقها وإدراك العلاقات الإيحائية.

التفاعل النقدي من البنية إلى الدلالة:

لا يزال الاختلاف قائما بين الدارسين والباحثين حول مفهوم كل من المعنى والدلالة والعلاقة بينهما فكثيرا من الدراسات الغربية لا تزال تشرح المعنى بالدلالة حيث عد إيزر (W.iser) فقد عد "(المعنى ظاهر في اشتراك القارئ في فعل تكوينه، أما الدلالة فترتبط بالمعنى في اللحظة التي تهتم فيها بترجمته إلى معرفة، فالمعنى والدلالة ليسا شيئا واحدا ولا يمكن أن تتأكد دلالة المعنى إلا عند ما يربط المعنى بإشارة خاصة تجعله قابلا للترجمة في العبارات المألوفة)"[1] انطلاقا من ذلك نفهم أن دراسة المعنى اللغوي جزء من نظرية أعم موضوعها التصورات أو البنية التصورية للعالم في ذهن البشر لهذاأكد إيزر أن هناك (مرحلتان متميزتان في عملية القراءة: مرحلة استجماع المعنى ومرحلة الدلالة التي تمثل الاستيعاب الايجابي للمعنى بواسطة القارئ أي عندما يؤثر المعنى في وجود القارئ

أما في كتب العرب المعاصرة فإننا نجد "عبد الله الغذامي" مثلا قد جعل (المعنى محددا معجميا، بينما الدلالة مطلقة والمعنى للمفردة فهي للبنية والتركيب... والمعنى خاضع لبنية المؤلف أما الدلالة فهي ما يفهم القارئ من النص، والمعنى يورث تاريخيا، أما الدلالة فهي إفراز متجدد والمعنى جاهز أما الدلالة فإنها من استنباط القارئ، أي أن المعنى سابق بينما الدلالة لاحقة، والمعنى خاضع لمعيار الصحة والخطأ، أما الدلالة وجود لسلطة خارجة عنها لأن قيمتها في ذاتها)[2]. وعلى هذا الأساس فالمعنى خاص بالمبدع والدلالة خاصة بالمتلقي.

أما عبد الملك مرتاض فيرى أن الغربيين قد صرفوا المعنى إلى (الظل المعنوي الذي يمنحه أي لفظ في أدنى تصاريفه، على حين أن الدلالة قد تنصرف إلى ما هو أعلى شأنا

[1]– ينظر مجلة فصول ع01 القاهرة ص107 سنة 1984 حوار مع و.ايزر

[2]– ينظر: عبد الله الغذامي، المشكلة والاختلاف، ص43.

وأبعد غورا، فتنصرف إلى التركيب المعنوي المتعلق بجملة أو بأكثر)[1]. وإذا كان من الشائع التمييز بينهما على أساس الثبات والتحول والوحدة والتعدد فقد حدد الثبات للمعنى والتغيير للدلالة والوحدة للمعنى والتعدد للدلالة.

وبالعودة إلى ستينيات القرن الماضي نجد أن اللسانيات وحدها كانت قادرة على مد النقد الأدبي وما يساعده على اكتشاف النص، اعتمادا على اللغة كمادة أصلية، فقد قال "دي سوسير" "لا شيء واضح قبل ظهور اللسان ("ولا مجال لاستحضار سياقات اجتماعية أو نفسه تسقط عليه من خارجه، فاللغة هي أرقى الأنساق قدرة على التعبير، إنها مفتاح العالم وذاكرته وهذا ما يعني في اللسانيات التعامل مع النص "باعتباره حاملا لكم دلالي معلوم وهو مبدأ يفترض أن النص مطلق الوجود ويمتلك بنية قادرة على الإحالة على دلالاتها)"[2] من خلال مبدأ "المحايثة" وذلك هو الفهم اللساني في تحديد معنى النص ومن المظاهر البارزة للتطورات في حقل العلوم المعرفية ما حملته النظرية اللسانية التوليدية بما فيها النظرية الدلالية وعلاقتها بالملكات المعرفية للذهن خصوصا مع كتاب "**شومسكي**" "مظاهر النظرية التركيبية 1965، فطرحت هذه النظرية كيف يتم ربط البنية التركيبية بالمعنى؟ (النحو التوليدي).

لقد حصر الخاصية التوليدية الإبداعية للغة في المكون التركيبي وعد المكونين الصوتي والدلالي تأويليين، فالتوليدية تكمن (في المكون التركيبي للنحو- الذي يبني المركبات انطلاقا من الكلمات وأن الصواتة (أي تنظيم أصوات الكلام) والدلالة (أي تنظيم المعنى) مكونان تأويليان")[3]. وبظهور أعمال ليبرمان وبرينس (1977) وكلودسميث (1979) طرأ تحولا في

[1]- عبد الملك مرتاض، اللغة والمعنى، مجلة حوليات الجامعة للبحوث الإنسانية والعلمية، جامعة وهران، العدد02، 1995، ص07.

[2]- ينظر: لسانيات النص وتحليل الخطاب، المجلد الثاني، ص674.

[3]- ينظر لسانيات النص وتحليل الخطاب، المجلد الأول، ص55.

تطور عدة نظريات دلالية خصوصا في السبعينات والثمنينات (الدلالة الصورية "بارتي" 1976 والنحو المعرفي "ليكوف" 1987 والدلالة التصورية "جاكندوف" 1983 وغيرهم...)

متفقة على أن ("الدلالة نسق توليدي لا تقوم على وحدات تركيبية كالمركبات الاسمية والفعلية وإنما يمتلك أولياته الدلالية ومبادئه الذاتية الخاصة)"[1]. ففي نظرية الدلالة التصورية المعنى هو عبارة عن تمثيلات ذهنية مبنية في صورة تنظيم معرفي هي جزء من الفكر يتم فيها فهم الأقوال اللغوية في سياقاتها. فـ(الكلمة ذاكرة مفتوحة، تائهة بدون سياق فهي جزء من قاموس من خصائصه أنه لا يتكلم بما يقول ريكور[2])" بهذا يكون السياق أوسعا من ممكنات النص المباشر، ولا وجود للنص بدون سياق ما (فالنص يحيا عند القارئ بتاريخيته")[3].

إن السياقات التي تحدثت عنها السيميائية "(ليست وليدة بنية منغلقة على نفسها، إنها الإحالة الضمنية التي تشتمل عليها الكلمات، والتأويل ليس إحالة على خارج بل استنفار لطاقات دلالية تبحث عن تحققات مهدها النصوص التي يسقطها النص")[4]. ففي نظر السيميائيات التأويلية النص موجود من خلال توجيهات على حد تعبير "إيكو"، وهي توجيهات موضوعية موجودة في انفصال عن الذات التي تقرأ وتؤول فهو لا يحيل على ذاتية كما تدعي ذلك التفكيكية التي لا تعترف إلا بقصدية القارئ بينما تركز جماليات التلقي في

---

[1]- ينظر لسانيات النص وتحليل الخطاب، المجلد الأول، ص57.

[2]- ينظر: سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2010، ص159.

[3]- ينظر: دراسات سيميائية أدبية لسانية، ص84.

[4]- ينظر: لسانيات النص وتحليل الخطاب، ج2، ص684.

بحثها عن الدلالة على نزع (البعد النفعي) وتضمينها بنية تكتسب داخلها دلالة جديدة وبدونها ("لن تكون لها أية مردودية)"[1]. فنفهم أثناء القراءة أشياء لم تكن موجودة من قبل

فحين نقوم بتأويل نص هذا ليس معناه كشفا لمضمون كما كان يعتقد بل هو "(إجلاء لعلاقات ضمنية هي البؤرة التي تمكننا من إسقاط سياقات قادرة على ضمان انسجام أي فرضية تأويلية")[2] فالنص بناء وليس معطى خصوصا وأنه نسيج من الفراغات أو ما يسمى البياضات التي تحدثت عنها كثيرا جماليات التلقي والتي عدتها خاصية مهمة من خاصيات اللغة وهذا يحيل إلى أن النقص قاعدة يقوم عليها الخطاب استنادا إلى قانون الاقتصاد في اللغة وهو قانون يسمح بألا نقول كل شيء ونكتفي بتضمين النص ما يمكن أن يستعيده القارئ أو السامع بسهولة وهذا ما جعل "بورس وإيكو" بعده يجعلان التأويل أساسا لكل قراءة اذ لا بد من توفر تلك الفكرة المسبقة التي على أساسها يتم تحديد الأسئلة الموجهة للنص وعلى ضوئها يتم إسقاط التأويلات الممكنة. وتلك هي الحدود الفاصلة بين النظرة اللسانية كما توحي بذلك دراسة الجملة وبين آليات التأويل كما تفترضها السيميائيات، فهو منفتح على التجربة الإنسانية باعتبارها وحدات ثقافية مأواها اللسان ("فنحن لا نمثل لشيء بل نكشف عن معرفة تخصه")[3].

لذلك عرف "بورس" العلامة على أنها أول يحيل إلى الثان عبر الثالث وهكذا فهو "(ممتدا خارج نفسه من خلال قدرته على إسقاط سياقات هي تلك التي لا تستقيم داخل الغايات الظاهرة للنص")[4] وكل عنصر من عناصره في الحقيقة يشمل الذاكرة الخطابية كما سماها: "ج.م.آدم" والتي تحيل على مجمل المعارف المشتركة بين المتكلمين خصوصا وأن

---

[1]- ينظر: لسانيات النص وتحليل الخطاب، ج2، ص682.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص683.

[3]- ينظر: سياق الجملة وسياقات النص، الفهم والتأويل، سعيد بنكراد، لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص685.

[4]- ينظر: لسانيات النص، ج2، ص678.

("الفكر ناقص دائما ويشمل على الضمني وعلى غير المصرح به، وهو مبدأ يفترض زاوية أخرى أن النص حمال لتأويلات")[1]. فكان على النص"(أن يظل مفتوحا أمام إمكانية فهم وتأويل القارئ وإلا، فإنا سنشل خيال القارئ")[2].

ولأجل ذلك كانت تدخلات القراء لملء فراغات النص، مرتبطة بخطاطتهم الذهنية وبخبراتهم وأفكارهم السابقة وبالظروف الثقافية والاجتماعية المحيطة بظهور النص أو بالفترة الزمنية التي يخضع فيها النص للقراءة خارج زمنه الأول فيعقد مماثلة بين البنية النصية والحدث فتفسر بذلك البنية النصية بنية موجودة خارجها هي الخطاطة الذهنية عن الواقع. بالتالي فإن "(كل قارئ سيقوم بانتقاء عناصر من النص وإسقاط أخرى، على غير شاكلة ما يفعله القراء الآخرون، لأن كل واحد منهم يريد إغلاق دلالة النص في الوقت الذي يتبين أن طبيعة تركيب النصوص في تحد دائم لهذا الإغلاق ما دامت مقروئيتها مفتوحة على الدوام في وجه قراء جدد في كل العصور)"[3] رغم ذلك فهناك بعض الأدوات الإجرائية التي تساهم في التحول من البنية إلى الدلالة، أهمها:

التكرار: ذلك أن من أجل إبراز طابع الاستمرارية للوحدات الأسلوبية والدلالية لدى القارئ وتحديد دورهما كان توظيف التكرار إما على المستوى اللفظي أو المعنوي فكانت وظيفة هذه البنية شد انتباه القارئ وجعله يفكر في دورها الأساسي.

التضامن: ("وهنا نتحدث عن العلاقات القائمة بين كل وحدة وما يحيط بها من وحدات أخرى مماثلة أو مناقضة لها داخل بنية نصية واحدة")[4].

[1]- لسانيات النص، ص682.

[2]- دراسات أدبية لسانية، ص61.

[3]- القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحميداني، ص118.

[4]- ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: د.حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، البيضاء 1993، ص61/60.

ناهيك عن البنية التخيلية والبنية القصصية فالقصيدة العربية وخصوصا منها المعاصرة، تتمتع بحظ كبير في تفصيل العلاقة بين العناصر القصصية والتمثيلية والعناصر المجازية خصوصا الشعر الرومانسي منها لتعميق الرؤية اتجاه قضايا العصر، فالحوار بين الذوات واسع المجال لاستعاب المشاكل المتشبعة. وهذا ما يمثله الرسم التالي:

صورة لغوية ← حوار ← تأويل ← دلالة.

وعليه فالدلالة اللغوية هي دراسة بين بناء التصورات والصورة اللغوية (الصوتية والتركيبية) (إن ما يبرز غنى البنية التصورية لا ينحصر في كونها مرتكز الدلالة اللغوية، بل هي أيضا مرتكز الاستنتاج والارتباط بالإدراك والفعل غير اللغويين، لذلك يمكننا أن نجد دلائل على بعض أنماط البنيات التصورية لدى ذوات غير لغوية")[1]. فتكون البنية التصورية سابقة ابستمولوجيا على البنية اللغوية وعليه فالمعنى الذي تحمله اللغة في مفرداتها وتراكيبها جزءا من البنية التصورية الغنية بمرتكزات الاستنتاج والتأويل، للوصول إلى دلالات تبقى في نهاية الأمر شيئا مخالفا لأفكار النص ولأفكار القارئ ذاته دون أن يقطع الصلة بهما معا. ولا يمكن أخذه كمعنى تام للنص فلا يمكن إغلاق النص ولا تحديد دلالاته النهائية.

لذلك فالإقرار بعدم حيادية القراءة بعدم رسم حد لها يكاد يكون أمرا بديهيا فالمتلقي للشعر الجزائري في فترة ما قبل الاستقلال يختلف عن المتلقي في فترة ما بعد الاستقلال وهذا شيء طبيعي فتفاوت الذوق والمعرفة واختلاف الرؤى والتطلعات بحكم الزمن كلها عوامل مارست هذا الدور. وهو المأزق الذي وجدت القراءة النسقية المحايثة نفسها في حيرة في التعامل معه مع صيرورة إنتاج المعنى، فهناك سياقات برانية ثقافية اجتماعية لذلك اختلف القراء في تقبل شعر "الأمير عبد القادر" أو "مفدي زكريا" مثلا فالمعنى ليس ثابت وقابعا في النص بل هو قابل لإعادة الصوغ والبناء. فكان التحليل

[1]– ينظر: لسانيات النص وتحليل الخطاب، المجلد I، ص68.

والتفسير جزءا هاما في عملية الفهم حتى عده "**غادمير**" (Gadomer) فنا مرتبطا بالشرط التاريخي ومواصفاته.

هذا ما حاول "أحمد يوسف" دراسته من خلال كتابه "يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة "القبض على تجليات تيمة اليتيم في الشعر الجزائري حيث يقول: "(حاولنا أن نخلق تلك المسافة التي تجعلنا نعيش حالة من التجاذب والتنابذ في إطار يتداخل فيه موضوع النص مع ذاتنا من منظور فينومينولوجي أساسه التحليل الحفري للخطاب الذي لا يردد المقولات الفوكاوية الجاهزة ولكنه يحاول أن يقترب من الجيوب المظلمة للمتن الشعري الذي يختزن حالات ملتوية من التهجين النصي)"[1]. كان يرى أن الشعر الجزائري إبان فترة الاستعماركان منشغلا بالقضايا الوطنية خصوصا والقومية محاكيا القصيدة المشرقية الرومانسية والحداثية أمثال "نزار القباني" و"سلميان عيسى" و"بدر شاكر البياب" وغيرهم، وهذا ما صرح به أبو القاسم سعد الله" لأنهم الأقرب إلى قلب الشعب في رأيه. خصوصا وأن القراءة تقتضي تواشجا بين الاجراءات الداخلية والشروط الاجتماعية والتاريخية لإنتاج الدلالة

كما قدم أيضا واسيني الأعرج" مقاربة للشعر الجزائري من خلال مؤلفة "ديوان الحداثة" حيث عدت هذه المقاربة محمودة إلى حد ما في الوقوف على أنطولوجية الشعر المعاصر في الجزائر رغم تغليب البعد الأيديولوجي عليها، فقراءة التجارب الشعرية تكون من الزاوية الفنية أولا مع عدم تجاهل حق كل جيل في تصوره للحياة لذلك يرى أحمد يوسف ان الفهم يحتاج في نظره إلى (الإحاطة بمعرفة العالم وهذه المعرفة ليست حدسية، وإنما هي فعل ثقافي وفكري تنصهر في داخله المعطيات الذاتية والموضوعية ضمن أطروحة الفلسفة الفينومينولوجية التي نريد لها أن تعصمنا من تلك الثنائية الجاثمة على جسد المعرفة الفلسفية

[1]– أحمد يوسف، يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، ص12.

"الذات والموضوع" وتهدينا سواء السبيل إلى فهم إشكالية الأنساق المفتوحة دون أن يفقدها التأويل خاصيتها الجوهرية من حيث التماسك والإنسجام والشمولية والتعدد والإنتضام داخل النسق الثقافي العام")[1]. خصوصا وان الدلالة ليست معطى أوليا قارا في بنية النص كما ادعت أطروحات الشكلانيين الروس والمقاربات البنيوية الصورية فلابد أن ينصهر فيها البعد الفني مع البعد الجمالي، وهذا ما جعل أحمد يوسف يؤيد أطروحة "إيزر" في كون الدلالة هي نتاج تفاعل معقد بين المتلقي والنص ورفضه التام لمقولة "أفق التوقع"لأن أفق القارئ متغير باستمرار وهذا ما لا ينسجم مع طبيعة النص التخلي ومع إنتاج المعنى من وجهة نظره خصوصا في ظل الحديث عن خيبة التوقع وهذا ما جعله يجزم بالقول "(أن الشعر الجزائري الحديث لم يحدث خيبة تلقي لدى القارئ، بل كان أفق توقعه يكاد يتطابق مع تجاربه السابقة في التلقي إلا ما اتصل ببعض نصوص شعراء اليتيم)"[2].

عموما فإن شعر الحداثة العربية المعاصرة صعب ومبهم وحتى مشتت دلاليا فإتكاء الشاعر المعاصر على عناصر متعددة في عملية البناء الفني من توظيف لعنصر الرمز والحكاية وبنية السرد والإحباط واليأس والتمرد والاغتراب كلها بنيات ساهمت في تشكيل جو النص الشعري الحداثي وهذا ما جعل المتلقى يتفاعل مع النص، نفسه ما جعل القراءة متعددة للنص الواحد وهو عينه السبب الذي جعل الساحة النقدية تقدم لنا مقاربات متمايزة، لاسيما وأن النقاد أنفسهم أفرادا لطبقات اجتماعية بمستويات علمية متفاوتة ورؤى نقدية مختلفة باختلاف مرجعياتهم الأيديولوجية فكل الدراسات التي قدمت لعبد الملك مرتاض وتجربته القرائية لقصيدة عربية معاصرة للشاعر اليمني عبد العزيز مقالح تحت عنوان "بنية الخطاب الشعري-دراسة تشريحية للقصيدة-أشجان يمنية وتحليل السيميائي للخطاب الشعري. والدراسة النقدية التي قدمها الدكتور أحمد يوسف يتم النص المشار إليه

[1]- أحمد يوسف، يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، ص12.

[2]- المرجع نفسه ص13.

وما قدمته الساحة النقدية العربية بوجه عام (عبد الله الغدامي- محمد بنيس- محمد الماكري وغيرهم). شاهد على ذلك الانفجار المعرفي في قراءة النص الشعري الحداثي بمستويات متعددة بتعدد النقاد انطلاقا من اختلاف أبعاد زاوية التلقي وخلفية التحليل والقراءة والدراسة. فلم تعد القصيدة الوثيقة أو السجل لما يتضمنه من المناسبة والحدث والتاريخ، هذه الصفة سقطت من الشعر الحداثي وغابت معها هوية النصوص، فعملية النقل التي مارسها الشاعر قديما سجلت وعيا تاريخيا، وهذا ما غاب في الممارسة الشعرية الحديثة حين تخلخل الوعي وغابت الدلالة ومعها الفكرة الجاهزة وحلت محلها الرؤيا وهو ما جعل للقارئ دورا في تذوق النص وانتاج المعنى من خلال تحسيس أي ملمح يشير إلى الدلالة وينتجها من خلال (التساؤل) فجوهر شعر الحداثة القلق والسؤال والبحث عن الإمكانات الجديدة وعلى هذا الأساس تتكاثر وتتوالد الأسئلة مع القراءة التأويلية، فشعر الحداثة يحمل دلالة احتمالية منفلة من الحصر والجاهزية كما قال أحد النقاد.ومن هنا نشير إلى أن التأويل لا يمثل القراءة الوحيدة التي تقترب من النص الشعري العربي المعاصر وإنما هو واحد من مقدمات التفاعل مع هذا الشعر من قبل قرائه على مختلف مستوياتهم لفك غموضه وما إلتبس فيه من معنى ومقاربته وفق إستراتيجية التأويل.

استراتيجيات التأويل:

ارتبط فعل القراءة في التاريخ الأدبي غالبا بفكرة التقاط مضمون الرسالة أو معنى الرسالة، وهذا لا يعني أن التأويلات المختلفة لم تكن حاضرة في ساحة القراءات مع الحرص على أن هناك مضامين ثابتة وحقائق نهائية بخصوص هذه المعاني النصية. من هنا دخلت نظرية التأويل حاملة معها نسبية القيم الفنية ("وخضوعها إما للارتقاء والانحدار عند الأدباء كحال فن الخطابة والرسالة اللذان لم يعد لهما في الوقت الحالي تلك المكانة التي حضايا بها هذا على مستوى الانحدار أما على مستوى الارتقاء فلنا في "كليلة ودمنة" المثل في ذلك فبعدما كان صنفا خاملا نقديا أصبح اليوم يحتل منزلة مرموقة على المستوى العالمي في حضن علم الأدب والنقد")[1]. فإعطاء القيمة الأدبية والمضمونية وسحبها من أي نص كان مرهون بفعل القراءة."(ولا نعتقد أن حل إشكالية قراءة النصوص الأدبية موكول إلى إلغاء كل اتفاق نسبي حول الدلالات النصية في عصر من العصور أو لدى قاعدة واسعة من القراء، ذلك أن التطرف في جعل القراءة تأويلا فرديا لا غير يغيب تماما كل حضور لسلطة النص باعتباره هو أيضا يمارس دوره وتوجيهه أحيانا نحو الحصر النسبي لاحتمالات الدلالة... كما نشير بالتحديد إلى دور السياقات النصية الداخلية المسؤولة في كثير من الأحيان عن التقارب بين القراءات المختلفة فضلا عن أن السياقات الاجتماعية والحضارية تسمح دائما بتأويل محددة تشترك فيها وتلتقي عندها شرائح كاملة من القراء في عصر من العصور دون أن يغيب الاختلاف بشكل تام")[2].

غير أن الإنسان العربي الحديث المتشبع بالفلسفات والمستوعب للتاريخ الإنساني والرصيد الثقافي والأدبي والعالمي. جعل أشكال التعبير القديمة خاصة التي رسمت حدودها

---

[1]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ص05.

[2]- المرجع نفسه، ص07.

البلاغة العربية غير قادرة على تلبية العمق المعرفي له فكان على الشعر أن يستجيب لهذا الأفق الجديد بوسائل جديدة كالرمز وتوظيف التاريخ والأسطورة والبنيات السردية فتحولت القصيدة العربية لتصبح معتمدة على البنية العامة ومع هذا التطور الشعري والنثري على حد سواء فقد ازدادت مهمة القراء تعقيدا ("فحينما يصبح التعبير الرمزي مهيمنا على الإحالات المرجعية يصبح لدى القارئ حرية أكبر في التأويل والتخيل على حد سواء، كل هذا يدعونا إلى ضرورة الاهتمام بفعل القراءة باعتباره فعلا لا مستهلكا للأدب")[1]. وهنا يطرح السؤال: ما هي العوامل التي تحدد الدلالة الشاملة للمنطوق اللغوي؟ وهل يمكن حصر المدلولات المتعددة أم لا؟ وبمعنى آخر هل يوجد مدلول نهائي للنص؟ أم النص يسبح في فراغ دلالي لا نهائي؟. يرى الناقد المغربي محمد بوعزة أن لاستراتيجيات التأويل أنماط هي:

التأويل المطابق: يتوخى الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف وبذلك يطابق بين مقاصد الكاتب وقصدية النص.

التأويل المفارق: يسلم بتعدد دلالات النص، ومعنى ذلك، أن مقاصد النص يفارق- بالضرورة- نوايا المؤلف، ولا تتطابق معها، إنه يعزل النص عن سياق المؤلف وعن أصله، واستنادا إلى طبيعة هذه التعددية يتفرغ هذا النمط إلى نوعين:تاويل متناهي و تاويل غير متناهي.

فالأول يسلم بتعددية دلالات النص، إلا أنها تعددية محدودة، محكومة بقوانين التأويل ومعاييره، تنتهي بتفضيل مدلول محتمل ولا يمثل هذا التأويل بالضرورة التأويل الوحيد.أما النمط الثاني اللامتناهي فإنه ينظر للنص على أنه يحمل تعددية لا محدودة، فلا وجود لقواعد يستند إليها المؤول، فيكفيه أنه ينظر إليه على أنه نسيج من العلامات اللامحدودة

[1]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص11.

وبالتالي فهو رهان مفتوح على مغامرة لا نهائية. ("تنفي هذه اللانهائية المطلقة كل استراتيجية لسانية وسيميائية لبناء موضوع التأويل، ومن شأنها أن تفرض حدود أو قيود على لعبة التأويل")[1]."(فما يضمن حياة التأويل هو ألا نؤمن إلا بوجود تأويلات)"[2]. هنا نذكر "دريدا" كأبرز ممثل لتأويل اللامتناهي باعتبار التفكيك 'بحث في الاختلاف والمغايرة فكل علامة في النص تحيل على علامة أخرى في سيرورة لا متناهية من الإحالات وهذا يعني أن الدلالة هي دائما في حالة اختلاف وإرجاء لذلك سماه كل من "فرناندهالين" و"فرانك شويروجين" (تيه فعال ومنهجي"[3]).

انطلاقا من أن النص آلية تشتيت **Dissémination** فهي في نظر "دريدا" سلسلة من الإحالات اللامتناهية لا تحدها حدود، فالنص في توزيع دلالاته وانتشارها الفضائي والزماني.

والتشتيت غير قابل للاحتواء في بنية دلالية مغلقة فيسقط إذن مبدأ التسليم بوجود "القصدية" والمسلم به أن النص ينتج بفعل آلية إمتصاص نصوص أخرى وتحويلها من نسق إلى نسق آخر في شكل سلسلة لا متناهية من الإحالات. وهو ما سماه "بورس" بمفهوم "السيميوزيس اللامتناهي" **lassémiossis ilimitée** فكل دليل يتحول إلى دليل آخر في سيرورة لا متناهية من الإحالات هي سيروة السيميوزيس التي تنفي كل أشكال الواحدية **uniqueness** والمباشرة **Immediacy** فهي تمرد على الابستمولوجية العقلانية فالنص لا غير هو الذي يتكلم وأصبح في مقدور الأشياء أن تتداخل إلى حد التناقض لتؤكد من خلال المقاربات التأويليلة المعاصرة أن النص كون مفتوح واللغة عاجزة عن التعبير عن معنى

[1]- محمد بوعزة، المرجع السابق، ص58.

[2]- ميشيل فوكو، خصائص التأويل المعاصر، تر: عبد السلام بن عبد العالي، فكر ونقد العدد16، 1999، ص138.

[3]- فرناند هالين وفرانك شويريجن، من الهيرمينوطيقا إلى التفكيكية، تر: د.عبد الرحمن بوعلي\ن ضمن كتاب نظريات القراءة، وجدة، دار النشر الجسور، ط الأولى، 1995، ص51.

وحيد معطى بشكل مسبق بل هي تعكس عدم تجانس الفكر فالكلمات لا تقول واللغة هي التي تتكلم بالنيابة من الكاتب وخلصوا إلى متاهة مفادها لا نهائية التأويل.

يتأسس هذا الموقف من كون أن التأويل نشاط سيميائي محكوم بقواعد لسانية سيميائية فنظروا إلى النص على أنه وسيط (**paramètre**) لتأويلاته الخاصة، اذ ان ("عملية البناء المعرفي واكتساب المعنى الذي يحدد شروط تفاعل الإنسان مع العالم تحتاج من منظور علم النفس المعرفي– إلى نسق من المفاهيم والقواعد")[1].

تبنى "إيكو" هذا التأويل مؤكدا على ضرورة تحديد المعايير والقواعد لرسم الحدود وهذا ما أطلق عليه "معايير الاقتصاد" **critères d'économie**

وفي حالة وجود تعددية في المعنى يتدخل مفهوم التشاكل ليصف ويفسر الأوليات والقواعد التي ينبغي اعتمادها لإنتاج تأويلات ممكنة واستنادا إلى هذه القواعد يحدد درجة مقبوليتها وإمكانياتها وملاءمتها")[2]. وأن أي تجاهل لهذه القواعد يسقط النص في تأويلات خاطئة.

قصدية النص:

يتجاوز "إيكو" مقاصد الكاتب الفعلي كما يلغي ("التعارض بين الاتجاه البنوي (قصدية النص) والاتجاه ما بعد البنوي (قصدية القارئ)"[3] هذا ما سماه ("التعاضد النصي")[4] حيث يرى أن الكاتب والقارئ استراتيجيات فاعليات في دور التلفظ وليس في

---

[1]– محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، ص72.

[2]– استراتيجية التأويل، ص73.

[3]– محمد بوعزة، استراتيجية التأويل، ص75.

[4]– أميرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، بيروت الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1996، ص85.

الفعل فقط كما كان يرى "جاكبسون" فتكون "(مقصدية النص ذات فائدة كبيرة في التأويل فمقاصد المؤلف ومقصدية النص يتلقاهما قارئ عبر العلامات اللغوية فنفهم ما تيسر ثم يتأول حسب العلاقات التي تكونت لديه)"[1] لايلغي "إيكو" المعنى الحرفي في العملية التأويلية فهو يمثل النواة الدلالية الأولى التي يرتكز عليها التأويل فالمعنى اللفظي يتعلق بمعاني الألفاظ المفردة لكنه يقيد حرية المؤول وهنا تتوقف إمكانيات المؤول على تفعيل دلالات جديدة من خلال العلامات الظاهرة في الرسالة. و("باستعمال النص تكون حرية القارئ غير مقيدة، لأنه يستثمر النص لأغراض شخصية، كأن يستخرج منه ما يؤكد قناعاته")[2]. وإلا لتحول التأويل إلى مجرد إعادة كتابة النص كتابة ناقصة على حد قول الناقد "محمد بوعزة". فالنص وإن كان يعمل وفق نسق الإيحاء فإنه يترك أشياء كثيرة في عتماته فالنص يدل على (الحقيقة وعلى الاحتمال وعلى الممكن... إنما يعبر عن الاحتمال بل الممكن والمستحيل)"[3]. وان أي إهمال لها يؤدي بالنص إلى التشويه في المقابل فإن الأخذ بها يفتح المجال إلى أبعاد دلالية تفتح الباب أمام التأويل فهي "(تفرض على القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية")[4]. ومن خلال ما سبق عرضه يمكن رصد ما يلي:

تيار تفكيكي: يسلم باستحالة التحديد، فالنص في منظوره نسيج من العلامات والإحالات اللامتناهية، آلية تطلق الفنان لسيرورة دلالية تنتشر في كل الاتجاهات بحسب المؤول فهو آلية للتشتيت وليس للتعبير عن الدلالة.

[1] - محمد مفتاح، دينامية النص، بيروت الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 1990، ص182.

[2] - محمد بوعزة، استراتيجية التأويل، ص80.

[3] - محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص32.

[4] - ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترحميد لحمداني، الدار البيضاء، منشورات دراسات سال، الطبعة الأولى 1993، ص5.

تيار سيسيوطيقا التلقي ونظريات القراءة: لا ينفي وجود معنى للنص ("فالنص يدل على الحقيقة وعلى الاحتمال وعلى الممكن... وهذا يعني أن النص لا يعبر عن الحقيقة وحدها وإنما يعبر عن الاحتمال بل والممكن والمستحيل إذا أردنا أن نذهب في الاستدلال إلى أبعد مداه"[1]). اذ نقصد بالحقيقة هنا كمفهوم متدرج يعبر عن علاقات دلالية متفاوتة ومتغيرة بحسب مواقع النص وليس كمبدأ مطلق وسابقا في الوجود على النص كما إدعت الفلسفة المثالية. وتبعا لذلك فإن النص يحمل قطبين، قطب واضح وقطب غامض ويكون بذلك بدرجات متفاوتة والمؤكد أن مواقع الشك والغموض (هي التي ننطلق منها لبناء التأويل... وهي التي تتيح تطبيق هذا التأويل على النص")[2]. ليكون ذلك صورة متداخلة داخل النص وتكون النصوص متفاوتة الدلالة. (بهذا يسقط مبدأ المحايثة التي تقول بوجود المعنى في النص، وكذلك المقاربة التفكيكية التي تسلم بالسلطة المطلقة للقارئ. فكل قراءة ينبغي أن تدمج الأطراف البنيوية والتداولية المشكلة لسيرورة الدلالة.فعمل الدلالة يكمن فى (تلاقى النص و القارىء)

فهي التي تنهض بوظيفة ("الإبراز **mise en relief** الذي يفرض على القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية)"[3]. فأي إهمال لها قد يؤدي بتشويه النص وبهذا نستطيع القول أن التأويل المتناهي الذي يسلم بتعددية النص يجمع بين برنامج القارئ وبرنامج النص ويؤشر التأويل على دلالات محتملة تظل مفتوحة كلما تغيرت سياقات إنتاج النص وتلقية.

ومع تغير الوضع الإبستمولوجي لمفهوم النص اعلن "بارث" "موت المؤلف" وميلاد القارئ فقد أصبح ينظر إلى القراءة على أنها إنتاج وممارسة وليس استهلاك ليصبح القارئ هو من يقوم بعملية الربط بين الدلائل حيث يغدو مشاركا في الإستراتيجية النصية.كما

1- محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، بيروت الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1999، ص32.

2- جماعي نظيرات القراءة، تر:.عبد الرحمان بوعلي، وجدة، دار النشر الجسور، الطبعة الأولى 1995، ص60.

3- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر:.حميد لحمداني، ص5.

أصبح يطرح أمام القارئ شبكة مفتوحة من الدلائل جعلت من القراءة تفاعل بين القارئ والنص وهي شرط ضروري لسيرورة المعنى.

مسار التحولات الدلالي: لقدحققت لسانيات سوسور ("إنجازات نظرية وإبستمولوجية مهمة سواء على مستوى المنهج والرؤية أو على مستوى تقنيات وإجراءات التحليل وبفضل هذا الإنجاز العلمي تحولت إلى نموذج تمثلي تتطلع العلوم الإنسانية الأخرى إلى الاحتذاء به)"[1]. ولما كانت علاقة الدال والمدلول اعتباطية فإنها لا تعبر أبدا عن معطيات واقعية بل عن تصورات ومفاهيم يتحدد معناها داخل نظام اللغة لذلك كان الاهتمام موجه نحو دراسة هذا النظام داخليا يتحكم في مبدأ الاعتباطية النافي لوجود أي علاقة للدلائل والعالم الخارجي.

على الرغم من أن اللغة تدل على الواقع فقط ولا تحيل عليه مباشرة أو تعكسه فإنها تنتج باستمرار وهما بأنها تعكس الواقع بدلا من أن تدل عليه وبالرجوع إلى مفهوم الاعتباطية الذي يجمع بين الدال والمدلول فإن علم الدلالة يبدوا مقصيا في اللسانيات البنيوية كونها لا توفر أي رابطة بين الدليل والمرجع عكس ما هو معروف عند سيميوطيقا بورس من روابط كالرمز والأيقونة والأمارة وبين الأشياء التي تحيل عليها. فالأمر يتعلق إذن بدلالة محايثة ("يبنيها نسق الدوال منظور إليه كدوال... تعبر عن علاقات دالية)"[2] وليست علاقات بين التعابير اللسانية ومعانيها او بين معانيها وحدها لقد عارض باختين الدلالة المحايثة واعتبرها مظهرا من مظاهر الانغلاق لأنه ("لا يعكس الدليل بالواقع أو علاقته بالفرد الذي يولده ولكنه يعكس الدليل بالدليل داخل نظام مغلق")[3]. فاستطاع "باختين" أن

[1]- محمد بوعزة، استراتيجية التأويل، ص13.

[2]- إستراتيجية التأويل، ص16.

[3]- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمني العيد، الدار البيضاء، دارتو بقال للنشر، الطبعة الأولى 1986، ص78.

يثبت أن السياق اللفظي عنصرا ضروريا لبنية التلفظ الدلالية، لذلك فقد تجاوزت هذه المقاربة الطروحات الماركسية الآلية التي تنص على أن السياق الاجتماعي يتحكم آليا في التلفظ ما ترتب عنه ما أصبح يعرف بعلم عبر اللسان كفرع جديد ابتدعه "باختين" "(موضوعه هو التلفظ")[1] مستفيدا من نتائج علم اللسان. لتتوجه الأنظار إلى علاقات اللغة بالثقافة والإنسان فأخذت بذلك منحنا أنتروبولوجيا.

تتواصل الأبحاث في هذا الشأن حتى قدم كلا من "سابير وبلو مفليد" نظرية مهمة حيث انطلقا من كون اللغة نسقا للترميز فالرمز يعطي للذات مجالا أوسعا للتحرر من قيود العالم الموضوعي من خلال ترميز اللغة لهذا العالم لامتلاكه من خلال صور وكيانات قابلة للإدراك والتمثل ضمن أشكال. اعتمادا على ذلك فإنه قد أصبح ينظر إلى الأدب على أنه نظام دلالي، له علاقات وخصائص وهو ما سمته "الشكلانية" "بالأدبية" أي "(ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا")[2].

هذا ما يكرس استقلال العمل الأدبي عن شروط إنتاجه وسياق تلقيه اذ(" لم نكن نتعرض لقضايا بيوغرافية أو سيكولوجية الخلق")[3]. فيجعل وظيفة الدلائل تخرج من التواصل إلى إبراز الرسالة ذاتها وهذا ما سماه "جاكبسون" بالوظيفة الشعرية التي ترتبط بالمتعة الجمالية التي يشترك فيه الشعر مع النثر فالشعرية علم يبحث في الممكن الأدبي على قاعدة استقلالية النص الأدبي بعد إعلان "بارث" "موت المؤلف" وأصبح يبحث عن المعنى في

---

[1]- ترفينان توموروف-ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح-بيروت- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية 1996، ص102.

[2]- جماعي، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، بيروت-الرباط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى 1982، ص35.

[3]- المرجع نفسه، ص65.

("علاقاته الداخلية، علاقات اللغة والشكل")[1]. لتصبح الأشكال الأدبية والثقافية تشكل أنساقا مبنية ومنظمة مثل نسق اللغة.

وحتى ("إبستمولوجيا يختلف بناء نحو النص تماما عن بناء نحو اللغة)"[2] فلم يعد اهتمام الشعريةهو المعنى بل "(معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... لم تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه")[3].

انتقادات تعرض لها مفهوم المحايثة خصوصا من طرف اتجاهات سوسيولوجيا النص الأدبي إلا أنها تلح على عدم ("رفض كل التأويلات الخارجية للنص –بصفة مطلقة- ولكن اعتبارها ثانوية ما دامت المقومات الأدبية هي أدبية قبل أن تكون نفسية أو اجتماعية أو تاريخية")[4]. فهي تقوم على منهج استقرائي واستنباطي أما الدلالة من منظور: الفكرالما بعد البنيوى فانه ينظر اليها من منظور الاختلاف لا التشابه حيث ان النص هو شبكة من الاختلافات المتعددة حيث أصبح الرهان الفلسفي المرتبط في البحث عن الاختلاف وليس المشابهة "(إن كل نص مسرح لهذا الاختلاف")[5]. فالنص "(لا يمكن أن يكون هو ذاته إلا في اختلافه)"[6] ولهذا تخلى "بارث" في مقاربته هذه عن الرهان البنيوي، لذلك فإن التفكيكية لا ترى في طموحات البنيوية سواء أحلاما مستحيلة وبذلك فقد حطم ولاء البنيوية المطلق للعقل وبهذا استبدل منطق الاستقراء بإستراتيجية التأويل على خلاف البنيوية التي أعلت من شأن النسق والبنية، فغاب معه مفهوم البنية النهائي والمعطى

[1]- جماعي، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، ص23.

[2]- محمد بوعزة، إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، ص24.

[3]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء سلامة، الدار البيضاء دارتو بقال، الطبعة الثانية 1990، ص23.

[4]- محمد بوعزة، إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، ص26.

[5] - Roland Barthes, S/Z, Paris Editions du seuil 1970, p9.

[6]- رولان بارث، درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بنعيد العالي، الدار البيضاء دارتو بقال للنشر، الطبعة الثالثة 1993، ص63.

الجاهز "(واستبدلت الصورة السكونية المغلقة عن النص الأدبي التي ترافق مفهوم البنية بصورة ديناميكية مفتوحة معبر عنها بمفاهيم مثل الحركة play والممارسة)"[1]. وبالتالي لم يعد ينظر إلى الدلالة (**signification**) كمعنى توزيع الأنساق في شكل غير متناهي.

فقد رفضت هذه الدراسة الجديدة كل انغلاق للنص انطلاق من أن كل نص هو بمثابة امتصاص لنصوص سابقة وإعادة النظر في مفهوم المؤلف والعمل الأدبي خاصة مع جماعة (**tel–quel**) وهذا ما رصده "أنجينو مارك" هكذا نشأ على هامش سلطة القراءة حركة نقدية أخرى هي التناصية (**Intertextuality**) التي تنطلق من فكرة أن النص لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه ("فلا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ومن توزيع للوظائف والأدوار"[2]).ومن هنا فإن القراءة الإبداعية تعيد إنتاج النص المقروء على ضوء سلسلة من التعالقات التناصية المتشابكة وفق جدلية الحضور والغياب، حضور الدال وغياب المدلول ودور القارئ في استحضار المدلول الغائب.

آمن "ميشال فكو" ومعه الفكر ما بعد البنيوي بأن أي كتاب هو ("مجرد عقدة داخل شبكة أو مجرد جزء من كل")[3]. لذلك فالكتابة عندهمتنشأ داخل حقل خطابات متشابكة

ومن هنا فلا وجود لنص بكر لهذا صرح "رولان بارث" صراحة أن التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه "(فالكلام كله –سالفه وحاضره- يصب في النص)"[4]، فالمتكلم ليس آدم على حد تعبير باختين.

[1]- آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، تر: سمير مبعود، دمشق، منشورات الثقافة 1992، ص188.

[2]- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص215.

[3]- معجم حفريات المعرفة، ص23.

[4]- رولان بارث، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي- العرب والفكر العالمي، بيروت عدد03 1988، ص96.

وقد نشرت مجلة (poétique) تعريفا للتناص بأنه "(عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى")[1]. فيصبح من الممكن قراءة نص كإدماج وتحويل لنص آخر أو مجموعة من النصوص.

[1]- في أصول الخطاب النقدي الجديد... ص107.

الخاتمة

تبدو المشاريع الخاصة بالبحث العلمي والمتصلة بالخطاب النقدي الجزائري بدايات مفتوحة على القراءات المعرفية والتي تمثل جزءا من السلسلة المعرفية للبحوث التي سبقتها ومن خلال هذه الرحلة الاستكشافية في أعماق اتجاهات الخطاب النقدي الحديث في الجزائر وإشكالية القراءة خلصنا إلى مجموعة من النتائج تتلخص فيما يلي:

لا يمكن الحديث عن خطاب نقدي جزائري حقيقي ممنهج قبل فترة الاستقلال. فكل ما وجد هو محاولات في شكل مقالات نظرية معيارها تصحيح الأخطاء اللغوية والبلاغية كالذي قدمه الشيخ الإبراهيمي، أحمد رضا حوحو، ابن باديس وغيرهم. ولكن وبعد الاستقلال بدأت الحياة النقدية ترسم لنفسها الطريق في ساحة النقد الجزائري وقد مرت بمراحل هي:

I المرحلة الأولى:

مثلها طائفة من النقاد أمثال: عبد الله الركيبي، محمد مصايف، أبو القاسم سعد الله، عمر بن قنية، محمد ساري وغيرهم. وفي هذه الممارسة النقدية كان التركيز على الجوانب السياقية البعيدة على النصية والقريبة من الجوانب الخارجية الاجتماعية والسياسية والثقافية خصوصا في بداية الستينات من القرن الماضي، فتعاملوا مع النص كوثيقة لتأكيد الحقائق التاريخية في جل حالاتها مع غياب خصوصيات النص الفنية وما ركزوا عليه داخليا هي الأدولات النقدية التقليدية مثل اللفظ والوزن والفكرة ككتاب محمد ناصر "رمضان حمود حياته وآثاره"، محمد مصايف (النثر الجزائري الحديث) وغيرهما.

أما فترة السبعينات فقد هيمن النقد الاجتماعي على الساحة النقدية الجزائرية، خصوصا مع هيمنت الإيديولوجية الاشتراكية على الثورات الزراعية والصناعية والثقافية فشددوا على البعد الاجتماعي في النص الأدبي بربطهم بين الأديب وبيئته الاجتماعية،

فالأديب الذي لا يعبر عن بيئته الاجتماعية لا يستحق أن يعرف. ومثل ذلك طائفة من النقاد منهم: عبد الله الركيبي، واسيني الأعرج، محمد ساري، زينب الأعوج وغيرهم.

وقد طبق على النصوص السردية بوجه خاص معللين الأشياء طبقيا من خلال الصراع الطبقي بين البنية الفوقية والتحتية. فكان النقد فيه انطباعي بسيط، نقد موضوعاتي إديولوجي حيث لا تكون الجمالية إلا معيارا ثانويا.

كما لاحظنا أيضا اعتباطية في توظيف المصطلحات ذات المحمولات الفلسفية والأدبية فالحداثة مثلا عندهم هي مرادف الحديث والنهضة. فأقصت بذلك النصوص من الدراسة الفنية طالما أن هذه النصوص درست دراسة خارجة عن معيار الأدبية. وكذا غياب التخصص ووجود ما يسمى بالنقد الجامع الذي يجمع النصوص الأدبية دون تمييز كل نوع على حدى لذلك نجد كتابا واحدا يحمل أشكالا متنوعة في مقالات نقدية متعددة (القصة–الشعر–الرواية). وربما يعود ذلك الى تاثرهم بعصر الإحياء وما كان عليه النقد في المشرق العربي. وبمقارنة النقد النفساني في الممارسة النقدية الجزائرية مع بقية المناهج السياقية السابقة فإن الحديث عنه صعب لقلته لأنه اقتصر أولا على المجال الأكاديمي وبنسبة قليلة. وثانيا لأنه تزامن مع مرحلة ولوج المناهج الألسنية للساحة النقدية فلم يترك له المجال الأوسع. فقد ركزوا نقاد هذا المنهج على المؤثرات النفسية في التجربة الأدبية أمثال: محمد ناصر– عبد القادر فيدوح–سليم بوفنداسة–محمد مقداد...لخ فتميز النقد ههنا ببساطة التحليل السيكولوجي. فما ميز هؤلاء النقاد جميعا هو اشتراكهم في نوعية الثقافة الأدبية والأرضية النقدية التي كانت معبأة بالشعارات الإيديولوجية، الوطنيات، وعقدة أوديب.

II المرحلة الثانية:

لاحظنا ظهور مجموعة من الكتابات النقدية التي تتسم بالتحول والكثافة المعرفية وتجاوزها للاديولوجيا، ففي نهاية السبعينات بدأت موجة الدراسات البنيوية تغزوا حقل القراءة العربية خصوصا مع مجلة فصول النقدية. لقد مثل عبد االملك مرتاض النموذج الذي عايش هذا التحول في النقد متبوعا بمجموعة من النقاد كعبد الحميد بورايو–عثمان بدري–حسين خمري–رشيد بن مالك–شايف عكاشة–إبراهيم رماني...لخ

فتحولت أعمال رولان بارث–كلود بريمون–جوليا–غريماس وغيرهم علامات راشدة للنقد العربي عامة والجزائري خاصة. فتحت هذه التجربة النص نفسه على القراءة لا ما يحيط به من معطيات غير نصية خارجة عن الخطاب البلاغي والأيديولوجي ما يؤخذ عليها عجز الناقد على التطبيق المنهج فمقالاتهم تحمل الاحكام المسبقة، وعدم التحكم في اللغة النقدية. لكن كان مشكل ترجمة المصطلحات دائما عائقا أمام النقاد مما جعل ممارستهم النقدية تعتريها بعض التعثرات والإضطرابات.

تأتي مرحلة النقد العلاماتي أو السيميائي ولا يختلف إثنان في أن أعمال رشيد بن مالك وعبد الحميد بورايو وسعيد بوطاجين، عبد القادر فيدوح، أحمد يوسف، عبد الملك مرتاض كانت رائدة في الممارسة السيميائية في النقد الجزائري. حيث ردت، الاعتبار للنقد الجزائري بعدما تخلف وكاد ينسحب من الساحة النقدية. لكن ما يؤخذ عليها هو أنها لم تأخذ طابعها المنهجي المنظم باستثناء ممارسات الدكتور عبد الملك مرتاض. كما كان هناك بعض الخلط في استخدام بعض المصطلحات كالأيقونة مع القرنية، والشكلية مع الظاهرتية.

أما الحديث عن الأسلوبية فإنها لم تلق ما لاقته بقيت المناهج من رواج، وما وجد هو مجرد محاولات متواضعة نلمسها في الرسائل الجامعية من جهة ومن خلال ممارسات

بعض النقاد أمثال عبد الملك مرتاض-علي ملاحي-رابح بوحوش-آمنة علواش-عبد الحميد بوزوينة. نور الدين السد ...لخ وما لاحظناه كذلك أن ملامحها الأسلوبية غيبتها ملامح الدراسة النحوية بمصطلحاتها القديمة هذا من جهة. ومن جهة أخرى استعانة النقاد بالإحصاء حتى تأخذ الطابع العلمي وهذا ما رفضه الكثير من النقاد فشكل ذلك إشكالا". ونستطيع القول أن النقد الجزائري قد عرف أغلب المناهج النقدية وبشكل متباين. كما يعد الناقد عبد الملك مرتاض أغزر النقاد الجزائريين نتاجا رغم تقلبه بين المناهج وتبقى كفة التنظير غالبة على الممارسة النقدية على كفة التطبيق وما لاحظناه عنه. بروز التخصص والتركيز على جنس أدبي بعينه ويغلب على هذه الدراسات اعتمادها النصوص السردية. أما فيما يخص حديثنا عن الخطاب الشعري والدلالة خلصنا إلى أن:

الدلالة هي التي تجعل المفاهيم قابلة للإدراك والتصور، فترسم حدودا وأشكالا لامتدادات لا نهائية.

والتأويل قسمان: مطابق ومفارق أما المطابق: فيطابق فيه القارئ بين قصدية المؤلف وقصدية النص بوجود دلالة أحادية قصدها المؤلف. وأما المفارق: فيسلم فيه القارئ بتعددية النص فتتفارق فيه قصدية المؤلف مع قصدية النص.

وعليه كان التأويل متناهي وغير متناهي. فالأول يقر بمحدودية تعددية النص نظريا وسياقيا بحكم قوانين التأويل (الجنس-السياق-النص-اللغة). والثاني لا يعترف بأية قوانين فالنص حمال لتأويلات دلالية لا حدود لها لإشباع لذة القارئ وبالتالي فالتأويل فيه بلا نهاية إضافة إلى ملاحظتنا لتداخل الحقول المصطلحية في الخطاب النقدي العربي الجديد بما فيه النقد الجزائري لأسباب اولها هو تداخلها أصلا في مهدها الأجنبي وثانيها إن الخطاب النقدي العربي وأثناء تلقيه للمفاهيم الغربية كان بكيفيات فردية مختلفة بعيدة عن التنسيق والانسجام.

ومن هنا حاولنا التعريف بالرؤية النقدية الجزائرية الحديثة والوقوف على مراحل التطور المعرفية من خلال الكتابات النقدية التي خطت لمسار النقد الجزائري نظريا وتطبيقا. ولن تكون هذه النتائج إلا نتائج أولية تدفع بهذا الزخم من الأفكار نحو الدراسة قصد الانفتاح أكثر على هذا المجال وإعطاء نقدنا الجزائري مكانته اللائقة به والتعريف به بوصفه يمثل مساحة معرفية ضمن الإطار الانساني للانتاج الأدبي.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

الكتب العربية

1. إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف.
2. إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، مختارات أردنية، دراسات نقدية، منشورات أمانة، عمان–الكبرى 2002.
3. إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية المؤسسة الجزائرية للطباعة، منشورات المجاهد الأسبوعي.
4. إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب باتنة.
5. إبراهيم عبد الحميد، الوسطية العربية، دار المعارف، مصر، ط1، 1979.
6. ابن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، المجلد الرابع.
7. ابن الأشير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح، أحمد الحوفي وبدوي بطانة، دار النهضة، مصر.
8. ابن المعتز، طبقات الشعراء، دار المعارف، القاهرة 1956.
9. ابن خلدون، المقدمة، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان 1982.
10. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط5، 1984.
11. ابن سنان أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد، سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة 1960.
12. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1964.
13. ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار صادر، بيروت، ط1، 1982.

14. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط3، الدار التونسية، تونس-الجزائر، 1985.

15. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل، القاهرة 1914.

16. أبونواس، الديوان، تح: إليا الحاوي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1983.

17. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1978.

18. أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية مكتبية النهضة المصرية، ط5.

19. أحمد آمين، فيض الخاطر، مكتبة النهضة، ط2، 1961.

20. أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات، الجامعية 1990.

21. أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005.

22. أحمد يوسف، السلالة الشعرية، مكتبة الرشاد، سيدي بلعباس، الجزائر 2004.

23. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005.

24. أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

25. أحمد يوسف، يتم النص والجينالوجيا الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري، ط1، مكتبة النهضة، ط2 1961.

26. أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1987.

27. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2.

28. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

29. أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب لبنان،ط1، 1989.

30. الأعرج واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

31. الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشير، بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط2، دار السعادة، مصر، 1959.

32. امرؤ القيس، الديوان، تح: إليا الحاوي، ج1 دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1983.

33. الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: محمد عبد المنعم خفاجي وأبو بكر محمد الطيب، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

34. البختري أبو عبادة الطائي، الديوان، دار المعارف، مصر، تح: حسن كامل الصيرفي، ط2.

35. بسام قطوس، استراتيجيات التأويل، القراءة والتأهيل والإجراء النقدي، مؤسسة حماة، دار الكتاب، أربد 1998.

36. بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية 1983/1970، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1986.

37. بشير تاوريرين، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار الواوي، الجزائر، ط1، 2006.

38. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، شتاء 1992.

39. جابر عصفور، النظرية الأدبية المعاصرة، دار قباء للطباعة.

40. الجاحظ أبو عثمان عمر وبن بحر، البيان والتبيين، تح: عيد السلام هارون، دار جيل، بيروت، 1986.

41. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح: هـ.رينز، مطبعة وزارة المعارف، إسطنبول، 1954.

42. الجرجاني عيد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخناجي.

43. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، 1982.

44. حسام الخطيب، أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1973.

45. حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1.

46. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.

47. حمادي حمود، التفكير البلاغي عند العرب وتطوره إلى القرن السادس، منشورات كلية الآداب، ط2، 1994.

48. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي.

49. الخال يوسف، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان 1978.

50. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامراء، دار الرشيد للنشر، العراق 1982.

51. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع.

52. رشاد رشدي، النقد والنقد الأدبي، دار العودة، 1971.

53. رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي، ط1، 1962.

54. رشيد بن مالك، مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي-انجليزي-فرنسي)، دار الحكمة، 2000.

55. الركيبي عبد الله، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
56. الركيبي عبد الله، الشعر الديني الجزائري الحديث، ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1986.
57. الرويلي ميجان، سعيد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000.
58. زرقيط عبد المجيد، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، دمشق، ط1، 1991.
59. زكريا فضل، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دراسة جمالية، دار مصر للطباعة.
60. الزهراني معصي سعيد، في المقاربة السيميائية علامات النقد الأدبي، مج1، ع2، 1991.
61. سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.
62. سعد الحميدين، الأعمال الشعرية، دار المدى للنشر، بيروت 2003.
63. سعيد خالدة، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مج3، ع1، 1982.
64. سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت 1985.
65. سلامة موسى، الأدب الانجليزي الحديث، المطبعة المصرية، مصر، ط2، 1948.
66. سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، تونس، الجزائر.
67. سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ط1، دار شرقيات، القاهرة.

68. شاهين ذياب، التلقي والنص الشعري، قراءة في نصوص شعرية، دار ومكتبة، الكندي للنشر والتوزيع.
69. شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية.
70. شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد بين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ج3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1992.
71. شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العري الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
72. شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، دار العلوم، الرياض 1981.
73. شكري عياد، موقف من البنيوية، مجلة فصول، القاهرة، مج1، ع1، جانفي 1981.
74. شكري غالي، النقد والحداثة الشديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1990.
75. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984.
76. صبري حافظ، قراءات في رواية حديثة مالك الحزين، مجلة فصول، ع4، 1984 القاهرة.
77. صلاح اسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، بيروت، دار التنوير، ط1، 1993.
78. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985.
79. صلاح فضل، نظرية البنائية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.
80. الطاهر بومنربر، أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2001.
81. الطرابلسي محمد الهادي: تحليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.

82. عامر مخلوف، متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 2002.

83. عباس محمود العقاد، خلاصة اليومية والشذوذ، بيروت 1970.

84. عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، 1950.

85. عبد الحميد بورايو، السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، ماي 1994.

86. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

87. عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة (والعوامل والمضامين وآليات التأويل)، سلسلة كتب ثقافية شهرية، دار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990.

88. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الأدب العربي، مخطوط دكتوراه جامعة الزقازيق، 1990.

89. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993.

90. عبد الله الغدامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة، دار الطليعة، بيروت.

91. عبد الله حمادي، ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001.

92. عبد المالك مرتاض، السبع معلقات، دراسة شعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998.

93. عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993.

94. عبد الملك مرتاض في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد نظرياتها، دار هومة، الجزائر 2002.

95. عبد الملك مرتاض، أ.ي.دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1992.

96. عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1982.

97. عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مجلة علامات، جدة، ج5، 1992.

98. عبد الملك مرتاض، اللغة والمعنى، مجلة حوليات، الجامعة للبحوث الإنسانية، وهران، ع2، 1995.

99. عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.

100. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمنية"، دار الحداثة، بيروت 1986.

101. عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ط2، الدار التونسي للنشر، تونس، الجزائر 1988.

102. عبد الملك مرتاض، قراءات النص بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل (تحليل سيميائي لقصيدة قمر شيراز للبياتي)، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، ع46.

103. عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، دار القدس العربي.

104. عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب، وهران 2003.

105. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1973.

106. عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، منشورات مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008.

107. عدنان بن رذيل، اللغة و الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980.

108. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط5، 1973.

109. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، مصر، 1963.

110. علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءة تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 2007.

111. عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984.

112. عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري، الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990.

113. محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول.

114. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996.

115. محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، دار الآمان، الرباط، ط1، 2011.

116. محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2001.

117. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخناجي، القاهرة 1990.

118. محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، ط1، دار الحداثة، بيروت 1984.

119. محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 1996.

120. محمد شوقي الذين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، الدار البيضاء، المغرب.

121. محمد عبد المطلب، الأسلوبية والأسلوب، طبع مكتبة الحرية.

122. محمد عبد المطلب، تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، ع3، مج4، ج1، 1984.

123. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، بيروت، دار المعارف للمعارف، القاهرة، ط2، 1978.

124. محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988.

125. محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.

126. محمد مفتاح، المفاهيم، معالم نحو تأويل واقعي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999.

127. محمد مفتاح، دينامية النص، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1 1993.

128. محمد منذور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار النهضة مصر، الفجالة، القاهرة.

129. محمد ناصر، المقالة الصحفية الجزائرية، المجلد الأول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1978.

130. محمود آمين العالم، الثقافة والثورة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1976.

131. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد آمين عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1967.

132. المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس-ليبيا.

133. المسدي عبد السلام، قراءات الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1984.

134. المسري عبد السلام، اللسانيات وأسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، أوت 1986.

135. المسري عبد السلام، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي، حوليات الجامعة، تونس، ع1976/13.

136. المسري عبد السلام، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

137. مصطفى غائب، في سبيل موسوعة فلسفية (هيجل سارتر-برجسون)، دار ومكتبة الهلال، ط2، 1982.

138. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، طبع دار الأندلس، ط2، 1981.

139. مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه (نظرية تحليلية ونقدية)، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1986.

140. نبيل سليمان، مساهمة في النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت.

141. نزار القباني، ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000.

142. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ج1.

143. نور الهدى لوشن، علم الدلالة، دراسة وتطبيق المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر 2006.

144. الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ 1945 حتى 1980، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر 1988.

145. يحي شيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، ط1، دار البحث، قسنطينة 1987.

146. يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

147. يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الآمين، للنشر والتوزيع.

148. يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدار رابطة إبداع الثقافية.

149. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2007.

الكتب المعربة

1. آرليخ فكتور، الشكلانية الروسية، تر: الوالي محمد، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 2000.
2. آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، تر: سمير مسعود، دمشق، 1992.
3. إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
4. إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، بيروت الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996.
5. أكرسترفر بطلر، التفسير والتفكيك والأيديولوجية، تر: نهاد صليحة، مجلة فصول، ع3، 1985.
6. أدين كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور؟
7. بارت تودوروف، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط1، 2003، سورية.
8. بارت رولان، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، ط3، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط.
9. بارت رولان، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، ع3، 1988.
10. بارت رولان، دربي السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
11. بيير جيرو، الأسلوب، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت.

12. براد بري مالكم وجيمس ماكفارلن، الحداثة (1890–1930)، تر: مؤيد حسن فوري، دار مأمون، بغداد، ط1، 1987.

13. بيلنسكي، الممارسة النقدية، تر: فؤاد مرعي وملك صفور، ط1، دار للحداثة، بيروت، 1982.

14. تزفيتان تودروف وميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1996.

15. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال، ط2، 1990.

16. جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر.

17. جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: وتقديم بسام بركة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

18. ج.هيو سلفرمان، نصيات (بين الهرمينوطيقا والتفكيكية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، الدار البيضاء، المغرب.

19. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1982.

20. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال، المغرب 1991.

21. خوسيه ماريا إيفا نوكس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو حامد، مكتبة الفجالة، 1992.

22. ديفيد روسي، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين القاهرة.

23. دوبيازي، نظرية التناص، تر: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، المغرب عدد 28 أبريل 2000.

24.دوار سابير تزفينينان تودوروف، رولان بارت، روجر روبرت ودورت، مدارس علم النفس المعاصرة، ترجمة وتعليق كمال دسوقي، القاهرة، 1948.

25.ريتشاردز، نقاد ثلاث مقالات، تر: منح خوري، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1966.

26.رنييه ويلك وواتسي وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط2، بيروت، 1981.

27.روجيه غارودي، ماركسية القرن العشرين، دار الآداب، بيروت، ط5، 1983.

28.شابلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، بيروت 1958.

29.بيتاروسكي جان، النقد والأدب، تر: بدر الدين القاسم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1976.

30.فولف فانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر: حميد أحمد، منشورات مكتبة المناهل 1995، فاس-المغرب.

31.فردينان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: محمد القرماوي ومحمد شاوش ومحمد عجينة.

32.فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد 1985.

33.فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر 1986.

34.فيكور إيزليخ، الشكلانية الروسية، تر: الوالي محمد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت 2000.

35. كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد 1985.

36.كروتشة، المجمل في فلسفة الفن، تر: بامي الدروبي، مطبعة الاعتماد، مصر 1947.
37.كاترين بيلسي، الممارسة النقدية، تر: سعيد الغاميدي، ط1، دار المدى، 2001.
38.لوسيان غولدمان، البنى الذهنية والإبداع الثقافي نقلا عن "في البنيوية التركيبية"، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار بن رشد للطابعة والنشر، ط2، 1982.
39.ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات- سلا، الدار البيضاء1993.
40.ميخائيل ريفاتير، سيميوطيقا الشعرية، دلالة القصيدة مقال ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، تر: فريال جبوري.
41.ميشيل فوكو، خصائص التأويل المعاصر، تر: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة فكر ونقد، العدد16، 1999.
42.ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمني العيد، الدار توبقال للنشر، ط1، 1986.
43.ميشال أريفييه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعد، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف.
44.مارسيل ماديني، النقد التحليلي النفسي، فصل من كتاب مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المجلس الأعلى للفنون، الكويت، ط1، 1997.
45.وليام راي، المعنى الأدبي، من الظاهرية إلى التفكيكية، تر: يوسف عزيز، ط1، دار المأمون، بغداد1987.
46.هربرت ربد، تعريف الفن، تر: إبراهيم ومصطفى أرنؤوط، مطبعة مصر- القاهرة1962.
47.يوغسلافسكي، في المادية الدياليكتية والمادية التاريخية، دار التقدم، موسكو1975.

ندوات ووثائق

1. لسانيات النص وتحليل الخطاب، بحوث محكمة في لسانيات النص وتحليل الخطاب، الجمعية المغربية للسانيات النص وتحليل الخطا، أكادير-المغرب، المجلد3.
2. القراءة وإشكالية المنهج، أعمال ندوة جمعها وقدم لها الدكتور الهادي الجطلاوي.
3. نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات سلسلة منشورات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، رقم24.
4. سلسلة ندوات ومناظرات رقم24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس-المغرب.

الرسائل الجامعية

1. أحمد الداية فايز، الجوانب الدلالية في نقد الشعر، رسالة دكتوراه، مخطوط 1978، جامعة القاهرة.
2. الدغمومي محمد، نقد النقدوتنظير النقد العربي المعاصر، سلسلة رسائل وأطروحات، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1999.
3. عبد الله قرين، النقد الأدبي الحديث (مخطوطات ماجستير)، جامعة حلب، 1987.
4. محمد ساري، النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته، عند محمد مصايف، مخطوط ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر 1992.
5. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2004-2005.

الدوريات والمجلات

1. البلاغة وتحليل الخطاب، مجلة فصلية علمية محكمة، عدد2012/1.
2. مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 23، ع1-2، 1994.
3. مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، العدد70 شتاء-ربيع 2007، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
4. دراسات أدبية ولسانية، مجلة فصلية متخصصة العدد2، السنة الأولى 1986، مطبعة النجاح-المغرب.
5. مجلة العلوم الإنسانية، العدد2، صيف 1999، جامعة البحرين.
6. مجلة آمال، وزارة الثقافة الجزائرية، العدد55، 1982.
7. التأويل (تحليل سيميائي) كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحيفة السعودية، ع46-47، 1997.
8. مجلة المجلة، عدد74، 1987، حوار مع الناقد إبراهيم خطيب.
9. اللغة والأدب ملتقى علم النص، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد14.
10. منتدى جريدة شروق الإعلامي الأدبي (حوار مع عبد الحميد بورايو)، الدمام.
11. مجلة التبيين، الجزائر، عدد 06، 1993.
12. مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 23، ع1-2، 1994.
13. موقف من البنيوية، مجلة فصول، دار العودة، لبنان 1971.
14. مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، العدد 70، شتاء-ربيع 2007، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

15.علامات في النقد، ج 39 مج، النادي الأدبي بجدة، 2001، الأنساق والتفكيك، حوار مع جاك دريدا، مجلة (الكرمل)، العدد 17 /1985.

16.إدوار سعيد، العالم والنص والنقد، عرض فريال جبوري غزول، مجلة فصول، العدد1/1983.

17.مجلة فصول العدد04 سنة 1984، القاهرة، قراءة في رواية حديثة.

18.نظرية التناص، مجلة فكر ونقد، المغرب، عدد 28 أبريل 2000.

19.مجلة فصول، مج3، ع1، 1982، الملامح الفكرية للحداثة.

20.الشهاب 1925/12/17 نقلا عند عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983.

21.جريدة الشعب، لقاء مع الأديب الناقد محمد شاري، عدد11 أوت 1983.

22.مجلة الأثر (حوار مع محمد ساري) 14 ماي2012.

23.أكرسترفر بطلر، التفسير والتفكيك والأيديولوجية، تر: نهاد صليحة، مجلة فصول، ع3/1985.

المراجع باللغة الأجنبية:

1. Barthes, criticalessays, trnslated from, french, 1972.

2. F de Saussure, cours de linguistique générale, Publié par Charles Bailly et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, Edition Critique préparée par tullio de Mauro

3. GADAMER, Hans-Georg, L'art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique par Guy Bouchard Laval théologique et philosophique, vol. 40, n° 1, 1984J.Derrida, de la grammatalogie,

4. Jean Cohen, structure du langage poétique Flammarion, 1966

5. Louis Hyelmselev, Essais lenguistique, les editions de minuits, Paris 1971

6. Roland Barthers, communication P, 196I 02.

7. Umberto : ECO : les limites de l'interprétation, traduit par Meriem Bouzaher, livre de poche, l192. Paris 1992, p373.

8. W.Iser, « Acte de lecture » théorie de l'effet est hetique,p Mardaga 85

الفهرس

الفهرس

مقدمة .... أ–ز

الفصل الأول: المرتكزات المعرفية للممارسة النقدية

النقد والحداثة 09
الحداثة والتراث 09
الحداثة والوعي الفلسفي المعاصر 14
الحداثة والنقد الغربي 17
الحداثة عند النقاد والشعراء العرب المعاصرين 20
القراءة والحداثة 25
الممارسة الإبداعية وإنتاج المعنى 30
الممارسة النقدية وإشكالية القراءة 39

الفصل الثاني: إتجاهات الخطاب النقدي السياقي

النقد التاريخي 49
المشهد النقدي التاريخي في الجزائر 52
النقد الاجتماعي 65
المشهد النقدي الاجتماعي في الجزائر 74

النقد النفساني.. 82
المشهد النقدي النفساني في الجزائر.. 89

الفصل الثالث:
إتجاهات الخطاب النقدي النسقي

علم اللسان في التراث البلاغي اللغوي القديم.. 94
اللسانيات الحديثة.. 97
البنيوية والنقد الأدبي.. 104
البنيوية والنقد الجزائري.. 108
الأسلوبية.. 116
الأصول البلاغية للدراسات الأسلوبية.. 119
الأسلوبية والنقد العربي الحديث.. 122
السيميائية.. 141
الأصول السيميائية في التراث العربي.. 147
السيميائية والنقد الجزائري المعاصر.. 149
التقويضية.. 162
المقاربة التفكيكية والنقد العربي.. 171

الفصل الرابع:
إشكالية القراءة وآليات التأويل في الممارسة النقدية المعاصرة

مفهوم الدلالة في التراث النقدي.. 180
القارئ وإنتاج المعنى في الخطاب النقدي.. 188

القراءة في تراثنا النقدي العربي.. 188
القراءة الحداثية... 191
التناص وإعادة إنتاج النص.. 202
القارئ العربي وإنتاج النص.. 207
القارئ والدلالة في النقد الحديث.. 211
التفاعل النقدي من البنية إلى الدلالة 217
إستراتيجية التأويل.. 226
الخاتمة.. 238
قائمة المصادر والمراجع.. 244
الفهرس... 264